

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE
MILTON BARRAGÁN
DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO

GUILLERMO CASADO LÓPEZ



EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

GUILLERMO CASADO LÓPEZ.

**EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN.
DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.**

Tesis doctoral de Guillermo Casado López

Director y tutor: Francisco Gómez Díaz

AGRADECIMIENTOS

A Stefy y Simón, por ser la luz de mi existencia.

A mis padres, por darme la vida, quererme, acompañarme y apoyarme toda una vida.

A Francisco Gómez, por ser el motivador y guía de este proceso.

A Milton Barragán, por su apoyo, confianza e inspiración.

A Xavier Bonilla y Juan Carlos Villagómez, por su amistad y ayuda incondicional.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Dedico esta obra a mi hijo de 3 años Simón. Aunque consumía toda la energía física restante de mi actividad laboral, él me ha dado la fuerza mental y emocional para poder hacer este trabajo, generando mágica y cuánticamente el tiempo y el espacio para ello, ya que racional y matemáticamente no existían.

ÍNDICE.

RESUMEN.....	9
ABSTRACT.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
ENCUENTRO CON LA OBRA DE MILTON BARRAGÁN.....	12
DESARROLLO DE LA TESIS.....	13
1. LA INVESTIGACIÓN.....	15
1.1 ANTECEDENTES.....	16
1.2 LOS LÍMITES.....	17
1.3 LA METODOLOGÍA.....	18
1.3.1 La perspectiva holística y su aplicación al análisis crítico.....	19
1.3.2 Metodología específica aplicada en el estudio de Milton Barragán.....	20
1.3.2.1 Estudio del contexto arquitectónico que envuelve a Milton Barragán.....	23
1.3.2.2 Biografía, influencias y filosofía arquitectónica.....	23
1.3.2.3 Revisando los planos.....	24
1.3.2.4 Visitando el edificio.....	24
1.3.2.5 Visión fenomenológica del autor de la tesis.....	24
1.4 MARCO TEÓRICO.	25
1.4.1 La crítica en arquitectura.....	25
1.4.2 La intervención patrimonial.....	27
1.4.2.1 Consideraciones previas sobre el patrimonio.....	27
1.4.2.2 Patrimonio y movimiento moderno.....	27
1.4.3 El contexto regional arquitectónico de Milton Barragán.....	29
1.4.3.1 Latinoamérica y el movimiento moderno.....	29
1.4.3.2 Brutalismo en Latinoamérica.....	34

2. REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.....	37
2.1 INTRODUCCIÓN.....	38
2.1.1 La sinceridad constructiva.....	39
2.1.2 Orígenes del brutalismo.....	40
2.1.3 Breve repaso historiográfico sobre la crítica en el brutalismo y los acercamientos a su definición.....	43
2.2 ANÁLISIS CRÍTICO DEL BRUTALISMO.....	48
2.2.1 Banham y los Smithson.....	48
2.2.2 La Unité d'Habitation.....	51
2.2.3 La materialidad del brutalismo.....	53
2.2.4 Propuesta de definición.....	55
2.3 CONCLUSIONES.....	56
2.4 CONSECUENCIAS TEÓRICAS EN LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN PATRIMONIAL.....	60
2.4.1 Introducción.....	60
2.4.2 Reflexiones desde la materialidad sobre el brutalismo y las construcciones industriales.....	61
2.4.3 Conclusiones.....	64
3. MILTON BARRAGÁN.....	65
3.1 INTRODUCCIÓN.....	66
3.2 BIOGRAFÍA E INFLUENCIAS.....	67
3.2.1 Infancia en Huigra.....	67
3.2.2 Traslado a Quito.....	69
3.2.3 La etapa universitaria.....	70
3.2.3.1 Comienza a estudiar arquitectura.....	70
3.2.3.2 El arte.....	73
3.2.3.3 El Ministerio de Relaciones Exteriores.....	75

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

3.2.4 Europa.....	76
3.2.4.1 Francia y Le Corbusier.....	76
3.2.4.2 Italia.....	79
3.2.5 Regreso a Quito.....	80
3.3 LA ESCULTURA.....	83
3.4 MOTIVACIONES Y ASPIRACIONES ARQUITECTÓNICAS.....	87
3.5 EL BRUTALISMO SEGÚN MILTON BARRAGÁN.....	90
3.6 ARQUITECTURA Y ESCULTURA.....	93
4. LA OBRA	95
4.1 INTRODUCCIÓN	96
4.2 BREVE REPASO A LA OBRA CONSTRUIDA	97
4.2.1 El comienzo	97
4.2.2 Arquitectura residencial	97
4.2.3 Arquitectura pública y administrativa	100
4.3 TEMPLO DE LA DOLOROSA	101
4.3.1 Arquitectura que surge de la montaña.....	103
4.3.1.1 Del milagro al edificio.....	104
4.3.1.2 Génesis de una montaña abstracta.....	106
4.3.2 El reencuentro.....	121
4.3.3 Cautivado por la forma.....	127
4.3.4 Conclusiones.....	138
4.4 EDIFICIO ARTIGAS.....	139
4.4.1 Escultura y ciudad.....	141
4.4.1.1 El encargo.....	142
4.4.1.2 Interpretación artística de un concepto haussmanniano.....	143
4.4.2 La visita.....	153

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

4.4.3 Saboreando el hormigón escultórico.....	161
4.4.4 Conclusiones.....	170
4.5 EDIFICIO CIESPAL.....	171
4.5.1 La semilla de un árbol de hormigón.....	173
4.5.1.1 Un compañero de viaje en un terreno complicado.....	174
4.5.1.2 El rompecabezas escultórico: quien a buen árbol se arrima.....	175
4.5.2 Bajo la buena sombra que cobija.....	189
4.5.3 Desafiando a las fuerzas telúricas.....	193
4.5.4 Conclusiones.....	210
4.6 TEMPLO DE LA PATRIA.....	211
4.6.1 Reconstruyendo escultóricamente la montaña mutilada.....	213
4.6.1.1 Un paisaje, una batalla y una nación.....	214
4.6.1.2 El espacio bajo la montaña abstracta.....	216
4.6.2 Sumergidos en la montaña.....	231
4.6.3 Experimentar la arquitectura poética.....	237
4.6.4 Conclusiones.....	250
5 CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.....	251
6 CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.....	259
7 FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	262
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	267

RESUMEN.

El presente trabajo es una interpretación de la obra arquitectónica de Milton Barragán, ecuatoriano perteneciente al movimiento moderno y adscrito de forma explícita al brutalismo. La oportunidad de contar con la disponibilidad del arquitecto, tanto para la realización de entrevistas como para acceder a su archivo personal, configura la línea de investigación. Para ello, ha sido necesario desarrollar una metodología para el estudio de obras contemporáneas, la cual se ha aplicado con los alcances definidos por la perspectiva rectora de la tesis: el autor.

Los puntos focales de la investigación son la figura de Milton Barragán y su obra construida. Aunque se realiza un repaso por toda la producción arquitectónica, esta tesis se centra en el estudio de proyectos de especial relevancia: el Templo de la Patria (1978-1982), el Templo de la Dolorosa (1970-1978), el edificio Artigas (1970-1972) y el edificio CIESPAL (1976-1978), todos ellos sitios en la ciudad de Quito. El contexto histórico y las influencias extranjeras bajo las que se inscribe Milton Barragán han direccionado de forma transversal las reflexiones críticas hacia el tema del brutalismo, pieza imprescindible para entender su obra y de escaso desarrollo y consenso entre historiadores y críticos. Es por ello que se realiza un estudio profundo sobre esta tendencia, generando una herramienta interpretativa que se aplica en el análisis crítico de las obras. Otro tema transversal que tomó gran protagonismo fue el carácter patrimonial de sus edificios, los cuales comienzan su proceso de catalogación, incluyéndose unas reflexiones basadas en el análisis crítico sobre el brutalismo que tienen implicaciones en los criterios de intervención patrimonial de los proyectos estudiados.

La metodología desarrollada contempla al edificio como una entidad holística compleja, la cual acumula una serie de capas que han sido distribuidas mediante categorías temporales. Esta visión divide las fases de análisis en 4 espacios cronológicos: el proceso creativo, la construcción, la vida y el presente del edificio. Estas perspectivas, de gran amplitud y complejidad, han sido limitadas a los recursos obtenidos a través del autor, quedando abiertos campos de exploración para investigaciones posteriores.

Los resultados obtenidos confirman el valor y singularidad de la arquitectura de Milton Barragán, la cual trabaja con una serie de posturas comunes en todos los desarrollos creativos, pero sin caer en la repetición formal o en la comodidad de la reiteración de un recurso determinado. Escultura, paisaje, tecnología y brutalismo son los ingredientes recurrentes de su arquitectura, interpretándose de manera heterogénea y con sensibilidad a las circunstancias y contextos.

ABSTRACT.

This doctoral dissertation is an interpretation of the the work of Milton Barragán, an Ecuadorian architect who explicitly subscribed to brutalism within the modern movement. The research was organized around the possibility of interviewing the author and of accessing his personal archive. In order to carry out systematic research, it was necessary to develop a methodology for the study of contemporary architectural works which could be applied to the main focus of this study: the author.

The figure of Milton Barragan and his completed work constitute the two main areas of interest of this study. The dissertation reviews briefly all his architectural work, but concentrates mainly on four relevant projects: Templo de la Patria, Templo de la Dolorosa, Artigas building and CIESPAL building, all of them located in Quito. Historians and critics have failed to develop productive and consensual definitions of the concept of brutalism, an essential notion to understand Barragan's work. This is the reason why the dissertation also provides critical reflections on this topic taking into account the Barragan's historical context and the influences which shaped his development. An in-depth study of brutalism was necessary in order to generate a methodological tool which could then be applied to the critical analysis of the artist's work. Another prominent area of study was the patrimonial character of the buildings analysed, which began to be catalogued together with reflections based on a brutalism critical analysis of the artist's intervention in his projects.

The methodology developed draws on a conception of the building as a complex holistic entity consisting of a number of layers representing different temporal categories. This perspective serves to divide the analysis into phases, which correspond to 4 chronological spaces: the creative process, the construction, the life, and the present of the building. This complex and wide approach, was determined exclusively by the information and materials provided by the author, thus leaving open areas of exploration for later investigations.

The results obtained confirm the value and uniqueness of the Milton Barragán's architecture. Even though his creative processes always tend to follow common patterns, he never falls into formal repetition or the comfort of the reiteration of a given source. Sculpture, landscape, technology and brutalism, interpreted heterogeneously and with sensitivity to circumstances and contexts are the common ingredients of his architecture.

INTRODUCCIÓN.



INTRODUCCIÓN.



Figura 3. Centro Histórico de Quito con el Panecillo al fondo. Sitting at a cafe in Quito, Ecuador (fotografía). Jasmine Nears en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/NpuWhu>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Este trabajo es la culminación de un proceso investigativo en estrecha comunión con una serie de vicisitudes personales que lo originaron y lo han dirigido. El salto geográfico de Málaga a Quito, en el año 2012, lo fue también en lo laboral, pasando del estudio de arquitectura a las aulas universitarias. De las cátedras de proyectos que comencé a impartir —en las Facultades de Arquitectura de la Universidad Internacional SEK y de la Universidad de las Américas— surgieron una serie de reflexiones alrededor de la arquitectura que, en la vorágine de la actividad profesional, no había alcanzado a desarrollar previamente. Esta nueva etapa comenzó a suscitar mi interés por aspectos mucho más teóricos y, sobre todo, por los mecanismos del proceso creativo de las propuestas. Meditar sobre una gran cantidad de proyectos simultáneamente me produjo una suerte de limpieza de ideas preconcebidas, dentro de las cuales se incrustaba un afán estético superficial. Concentré mi atención en las intenciones, justificaciones y acercamientos que realizaban los alumnos al diseño, intentando facilitar un desarrollo coherente y exitoso para cada uno. Se generó así una enorme curiosidad por investigar esta fase de los edificios, cimentándose la base motivacional de la presente investigación. Paralelamente, se ocasionó el encuentro con Francisco Gómez en el año 2013, con quien coincidí en un evento en Cuenca, Ecuador. La relación personal y académica que se entabló daría lugar a que él me animara a comenzar mis estudios doctorales, convirtiéndose en el tutor y director de esta tesis.

Pero, indudablemente, la piedra angular es la figura del arquitecto ecuatoriano Milton Barragán, cuya disposición y ayuda han permitido llegar a este punto.

ENCUENTRO CON LA OBRA DE MILTON BARRAGÁN.

Mi llegada a Quito, en el año 2012, se produjo en un contexto laboral y prospectivo ausente de motivaciones turísticas o lúdicas. Esto condicionó los movimientos geográficos realizados en las dos semanas que duró la estancia inicial, centrando las visitas en las zonas de gestión administrativa y empresarial. La arquitectura quiteña que se mostraba respondía a los cánones arquitectónicos del llamado estilo internacional: falta de identidad, materiales globales y vocaciones puramente económicas y vacías de contenido. La organización urbana no resultaba mucho más agradable. Edificios de 12 plantas separados por una distancia de 6 metros, avenidas saturadas de tráfico y, sobre las laderas, invasiones edificatorias de bloque de hormigón visto y cubierta de chapa. El panorama urbano se configuraba a través de una arquitectura y una ciudad sin identidad, dando la espalda a las gigantescas montañas andinas del Pichincha.

Tras realizar una exploración más detenida, comenzaron a presentarse barrios, plazas y calles que exponían una cara mucho más amable y auténtica de Quito. Desde un centro histórico patrimonio de la humanidad, hasta el repositorio de referentes modernos del barrio de la Mariscal. Pero, sin duda, fueron una serie de edificios de hormigón, a la manera brutalista, los que fijaron mi atención y mi curiosidad. Con formas arriesgadas, de ejecución impecable y con gran

INTRODUCCIÓN.



Figura 4. Vista del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

capacidad expresiva, la arquitectura de Milton Barragán aparecía como un soplo de aire fresco en el sofoco urbano. El Templo de la Dolorosa, el edificio CIESPAL y el edificio Artigas fueron los primeros proyectos a los que tuve acceso, desconociendo la existencia de un autor común. Esta impronta, recibida a través de lo inmediato, me creó curiosidad y un anhelo de conocer más. Lo estético, como reflejo formal del proceso creativo y reflexivo, insinuaba la profundidad de esta arquitectura, sobre la que se estimulaba la memoria, la sugestión y la percepción artística. Todo contenía interés, desde lo macro a lo micro.

Este descubrimiento me llevaría a interesarme por la arquitectura de Milton Barragán, convirtiéndose su obra y su figura en el tema de esta tesis doctoral. En este proceso se han registrado, desde julio de 2016 hasta mayo de 2019, una serie de entrevistas en formato vídeo y audio con el arquitecto, las cuales fundamentan la investigación. Este estudio minucioso de la obra desde la perspectiva del autor, dilucidando las motivaciones y pretensiones aplicadas en diseño, ha transformado las intuiciones iniciales en realidades sólidas. Se evidencia que los resultados no son fruto del azar ni son colaterales a ideas tangentes; más bien responden con precisión a una filosofía de arquitectura particular y única. Esta se fundamenta en una posición ante el mundo que no concibe interpretarlo de otra forma que no sea a través de la sensibilidad y de la acción artística.

DESARROLLO DE LA TESIS.

El proceso, aunque centrado de manera exclusiva en el autor, ha generado la necesidad de incluir ciertos temas transversales imprescindibles para entender su obra, siendo el brutalismo el más importante. La adscripción explícita de Milton Barragán, así como la indudable estética brutalista de sus edificios más emblemáticos, condujeron a la reflexión de su cuerpo teórico. Sorprendentemente, la información resultó ser muy escasa, circunstancia que incitó a investigar profundamente sobre el tema. El desarrollo extenso de este marco teórico, que contextualiza a la obra de Milton Barragán, ha partido desde unas reflexiones globales que han permitido entender qué es el brutalismo, llegando a establecer una definición y caracterización. Ciertamente este componente se ha convertido en ineludible, ya que la influencia de los edificios brutalistas de Le Corbusier y Marcel Breuer es de crucial importancia en el desarrollo de la arquitectura de Milton Barragán, como queda patente en el estudio de su biografía. Estos resultados tangenciales sirven como recurso para el análisis crítico y caracterización de su obra. Sin embargo, los temas de paisaje y escultura, que también estructuran la interpretación de los edificios, no han exigido un estudio pormenorizado de su marco teórico, habiéndose realizado el acercamiento a través de la perspectiva del arquitecto.

En el transcurso de la investigación se produjo la inclusión de varios proyectos de Milton Barragán dentro de la lista de edificios en estudio para declararlos patrimoniales por parte del Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito,

INTRODUCCIÓN.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.



Figura 5. Milton Barragán. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión

abriéndose una nueva perspectiva de su obra al concebirla como herencia. El tema del tratamiento patrimonial del movimiento moderno ha requerido otra reflexión divergente, ya que los resultados de la investigación sobre el brutalismo tienen, en el caso de Milton Barragán, gran repercusión. En este análisis surgió, con gran protagonismo, la importancia del marco teórico que envuelve a un proyecto a la hora de intervenir sobre él.

El objetivo de la tesis es generar un estudio crítico de la arquitectura de Milton Barragán, a través de la información del archivo del arquitecto y de sus entrevistas, reflexionando sobre la teoría que lo envuelve y sus implicaciones en el tratamiento patrimonial.

1. LA INVESTIGACIÓN





Figura 7. Vista desde la calle Diego de Almagro del edificio CIESPAL (1976-1978) en Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Sin título (fotografía). Barragán, M. Sin fecha. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

1.1 ANTECEDENTES.

La perspectiva eurocéntrica y norteamericana que ha dirigido la interpretación del movimiento moderno, ha copado las publicaciones y los focos de las investigaciones. Latinoamérica ha sido relegada a un segundo plano, siendo muy pocos los arquitectos de esta región conocidos fuera de sus fronteras nacionales. Más allá de los referentes brasileños, mexicanos o argentinos, es difícil incluir nombres de arquitectos de países como Bolivia, Uruguay, Perú o Ecuador. Sin embargo, esta ausencia en los libros y guías de arquitectura moderna no es signo de una producción de poca calidad, sino de una falta de interés de los grupos de investigación de las universidades reconocidas y de una carencia del desarrollo investigativo local.

Las investigaciones monográficas sobre arquitectos en Ecuador son prácticamente inexistentes, aunque en estos momentos se están desarrollando una serie de tesis doctorales sobre algunas figuras del movimiento moderno de este país (en conocimiento de este autor, una sobre Oswaldo de la Torre y otra sobre Rafael Vélez). Existe la tesis de grado de arquitectura de Alejandro Saraguro (2019) sobre la figura y obra de Karl Kohn, pionero del movimiento moderno en Ecuador, fundamentada en gran parte en las investigaciones y recopilaciones documentales de Shayarina Monard, investigadora de la Pontificia Universidad Católica de Quito. En el caso específico de Milton Barragán, y previo al desarrollo de esta tesis, tan solo existe un artículo de Jaime Ferrer (2014) que lo trata de forma específica, relegándose el resto de información a reseñas dentro de publicaciones que versan sobre el movimiento moderno en Ecuador de forma general. El MOMA de Nueva York ha sido la primera institución internacional en centrar la atención en la obra de Milton Barragán, al presentar en su exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, en marzo del 2015, una fotografía del edificio CIESPAL. El Instituto de Patrimonio Metropolitano de Quito ha incluido proyectos del arquitecto dentro de los 30 edificios modernos que se encuentran actualmente en fase de análisis para su catalogación, y ha publicado el libro monográfico sobre su obra arquitectónica *Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura* (Orbea, Casado, & Gritti, 2018); en el cual ha participado como coautor el que esto cuenta. Esto ha supuesto que, aparte de la significancia y difusión nacional, comience a divulgarse su arquitectura en países como Italia, donde se presentó el citado libro en el *Politecnico di Milano*, en el mes de mayo de 2019.

La convergencia de paisaje, ciudad, arquitectura y escultura en sus propuestas ha dado fruto a unas soluciones arquitectónicas de gran interés y relevancia. Su obra es especialmente conmovedora y singular, formando sus edificios parte nuclear del perfil y la memoria de Quito. Es una de las figuras imprescindibles del movimiento moderno en Ecuador, por lo que la escasez de publicaciones e investigaciones sobre su obra invita (y casi obliga) a profundizar en su persona y en su arquitectura. Todas estas realidades originan el interés y vocación de la tesis.



Figura 8. Entrevista a Milton Barragán en su oficina. *Sin título* (fotografía). Fuente: Propia. 2016

1.2 LOS LÍMITES.

El alcance de la tesis se circunscribe a la investigación de la obra arquitectónica y de la figura de Milton Barragán, desarrollando un estudio más profundo sobre cuatro de sus proyectos más notables en Quito. Debido a la relevancia arquitectónica brutalista, a la aplicación de conceptos escultóricos y a las relaciones con la ciudad y el paisaje, estos proyectos se convierten en hitos de especial singularidad e interés. En esta selección se encuentran el Templo de la Dolorosa (1970-1978), iglesia jesuita con una gran cripta situada en la avenida de la Américas, uno de los ejes viales estructurantes de la urbe; el edificio CIESPAL (1976-1978), sede del Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina, asentado en la calle Diego de Almagro, centro de actividad administrativa de Quito; el edificio Artigas (1970-1972), ubicado en la concurrida plaza del mismo nombre, con un programa que desarrolla vivienda y locales comerciales; y, por último, el Templo de la Patria (1978-1982), museo y monumento a la nación ecuatoriana construido a las faldas de las montañas del Pichincha. El análisis de estos cuatro proyectos se acomete a través de la información directa recopilada del autor, incluyendo análisis críticos de los resultados y de las experiencias personales fenomenológicas. A través de las entrevistas en formato vídeo, se investiga la figura de Milton Barragán –determinando su biografía y las influencias que han configurado su arquitectura–, el proceso creativo de las obras, su construcción y la percepción del autor de estas en su estado actual.

La ya citada inminente catalogación de varios de sus edificios como patrimoniales, sugirió la necesidad de realizar una reflexión sobre las implicaciones teóricas y procesuales del brutalismo en los criterios de intervención.

En lo que a recopilación documental se refiere, el trabajo contiene la reproducción de los archivos gráficos originales de los cuatro proyectos, así como fragmentos de las transcripciones de las entrevistas hechas al autor. La tesis es un primer acercamiento a la interpretación bajo una concepción holística de las obras de arquitectura, circunscribiéndose en este caso a la lente de Milton Barragán.



Figura 9. Croquis de la fachada sur de la Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Sin título (dibujo). Le Corbusier. 1951. © FLC-ADAGP

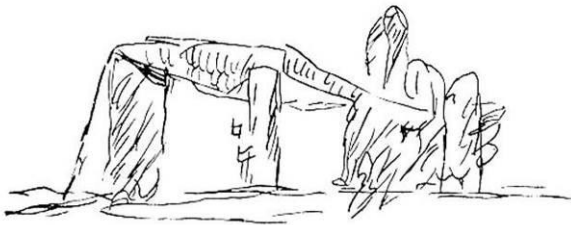


Figura 10. Croquis de la fachada norte de la Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Sin título (dibujo). Le Corbusier. 1951. © FLC-ADAGP

1.3 LA METODOLOGÍA.

La intención de generar un análisis crítico, que no se redujera a lo meramente descriptivo, se ha reflejado en la metodología que dirige esta tesis. El estudio de la arquitectura, así como el de cualquier otra arte, no puede regirse a un método científico, pareciendo a todas luces inadecuado seguir una metodología rígida y con pretensiones universales. Sin embargo, la metodología puede incorporar un grado difuso y abierto que no interfiera con las esencias trascendentes que configuran a los edificios, pero si permita un marco que de orden y organización a la investigación.

La primera pregunta que aparece al acometer un análisis crítico es ¿qué es un edificio?; estando la trampa dentro de la misma interrogante, ya que la respuesta no es inscribible dentro de una generalización. Un edificio puede tener un significado para una persona y el contrario para otra, pudiendo existir incluso contradicciones en un mismo sujeto según la perspectiva que aplique para entenderlo. Por tanto, aun existiendo ciertos aspectos comunes dentro de determinados grupos perceptivos, el edificio se presenta según la mirada del observador, existiendo apreciaciones personales que nunca se regirán por factores objetivos y medibles. Pero la complejidad no se reduce al hecho de las diferentes experiencias individuales, sino que abarca otro campo extenso de posibilidades de percibir la arquitectura dentro del mismo observador, ya que puede experimentarlo a través de la fenomenología, de la erudición o de la memoria. Este vasto e inabarcable universo de significados, que se puede considerar infinito, constituye en sí una entidad holística, ya que todas estas partes, compuestas por los observadores vivenciales y los sistemas de referencia que aplican para interpretarlo, se condensan dentro un objeto único, que es el edificio, el cual acumula un valor que es mayor a la suma de las partes.

Es por ello que las metodologías y herramientas de investigación científicas carecen de efectividad a la hora de estudiar la arquitectura como expresión cultural, social y artística. Una visión materialista no permite caracterizar ni reflexionar sobre aspectos relevantes y fundamentales, tales como el espacio, la memoria o la fenomenología. El método científico busca obtener resultados objetivos y cuantitativos, sin embargo, la arquitectura escapa en sus cualidades más profundas a este tipo de parámetros, aun existiendo ciertos aspectos que si pueden ser interpretados bajo estas premisas. Ignorar su carácter subjetivo es un error, al igual que tratar de caracterizar o reglar este aspecto. Por ello, la aproximación a la obra debe ser humilde y respetuosa, evitando sentencias y afirmaciones definitivas, abriendo tan solo una vía de reflexión libre y flexible que permita que sea finalmente el observador, a través de la información proporcionada, el que genere el juicio crítico. La motivación de obtener unos determinados resultados o comprobaciones de hipótesis no parece el camino más adecuado para el análisis arquitectónico.

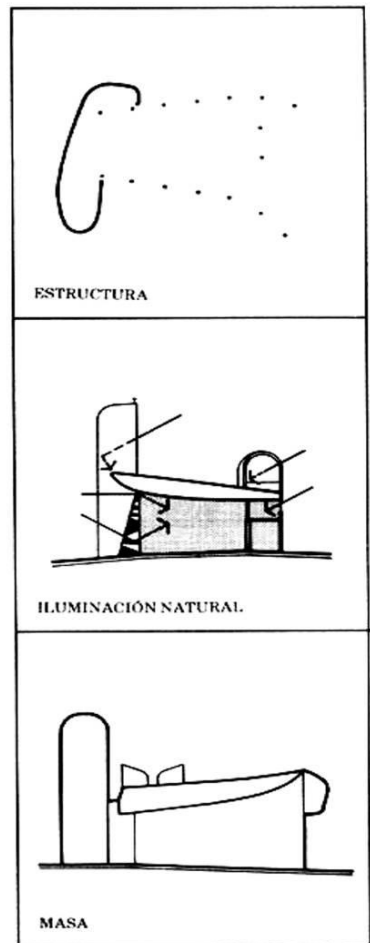


Figura 11. Esquemas de la Capilla Ronchamp. Sin título (dibujo). Clark & Pause. Del libro *Arquitectura: temas de composición*. 1987. Barcelona: Gustavo Gili

El tratamiento historiográfico de la arquitectura ha sido una constante en los documentos críticos y teóricos, convirtiéndose en el eje de estas reflexiones y dotando, de manera general, de un carácter académico y erudito a los resultados. La visión de una obra, o de un arquitecto, desde la teoría que los envuelve (o que se creó que los envuelve) es un aspecto que debe ser considerado con extrema precaución. El afán de definir, caracterizar y comparar forja una postura cargada de cierta rigidez que, con un exceso de confianza en ella, distorsionará la percepción de la obra.

Uno de los objetivos de esta tesis es crear un método maleable que permita recabar la mayor cantidad de información posible –incluyendo todos los documentos objetivos convencionales–, proporcionando visiones diferentes a través de los relatos del autor, de allegados, de usuarios y de otras personas que experimentan el proyecto desde distintas posiciones, generando un compendio diverso de documentos, estados, situaciones, vicisitudes y miradas que dibujarán una imagen abierta del edificio en un momento determinado de su vida. Lo que se propone a continuación es una metodología general para el estudio de obras de arquitectura contemporáneas, siendo aplicada de forma parcial en la investigación, debido a los alcances y peculiaridades específicas de las obras. No existe un índice o unas pautas cerradas y determinadas, tan solo es un acercamiento a una estructura que permita realizar el análisis crítico de una obra de la manera más amplia posible.

1.3.1 La perspectiva holística y su aplicación al análisis crítico.

La actual crisis existente en la crítica en arquitectura se fundamenta en una debilidad y obsolescencia de los parámetros epistemológicos sobre los que la reflexión arquitectónica se ha fundamentado. El exceso de positivismo y la búsqueda de posturas objetivas a la hora de legitimar los juicios emitidos sobre proyectos, teorías, tendencias o arquitectos han limitado el campo trascendente y perceptivo que envuelve a las expresiones arquitectónicas. Según Corina Yturbe (1993), el positivismo, relacionado con la ideología neo liberal, supone un renacimiento del individualismo, que ha afectado a muchos campos del desarrollo cultural moderno y, por tanto, también de la arquitectura. En contraposición, contemplar al edificio como un sistema complejo que acumula diversas perspectivas, tiempos y situaciones, coloca a la entidad construida dentro de un marco holístico, surgiendo una nueva forma de comprender a los proyectos y a la arquitectura misma.

El holismo es un concepto de reciente creación, formulado por el estadista y filósofo sudafricano Jan Smuts (1927) en su obra *Holism and Evolution*. El autor establece la definición como “La tendencia en la naturaleza, y a través de la evolución creadora, a constituir sistemas (conjuntos) que en muchos aspectos son superiores y más complejos que la suma de sus partes” (Smuts, 1927). Sin embargo, esta conceptualización de las cosas y los fenómenos ha sido ampliamente desarrollada por diferentes filosofías, pero sin aplicar el término “holístico”. Ya Aristóteles enunció en sus



Figura 12. Holismo en arquitectura (diseño digital). Fuente: Propia. 2019

textos sobre la metafísica ideas que reflejan la de Smuts, sugiriendo que es absurdo que la serie de números hasta 10 posea mayor grado que el 10 mismo (Aristóteles, 1870). Es especialmente interesante el estudio ontológico realizado por Marcos Barrera (2006), en el cual alude a las manifestaciones múltiples del *holos* y a su expresión de relaciones diversas, continuas y a veces paradójicas. En este sentido, el ente edificado encaja en esta caracterización del *holos*, el cual no puede ser considerado como entidad individual, sino como un compendio de circunstancias en interrelación que unen diversos momentos. Barrera (2006) define estas relaciones a través de una correspondencia entre lo que sucedió, lo que sucede y las infinitas posibilidades que sucederán. Y en estos términos se desarrolla un edificio, acumulando en el presente una realidad pasada, un estado actual, una historia y una memoria, proyectándose a la vez hacia un futuro incierto. Por tanto, no es solo un holismo temporal, sino que dentro de cada lapso cronológico el edificio aglutina diferentes concepciones, tantas como observadores y marcos perceptivos le sean aplicados.

No existen apenas antecedentes sobre la aplicación del concepto filosófico de holismo en arquitectura. Miranda, Pina, Casqueiro, Colmenares y González (2011) sugieren la categoría de crítica holística, pero lo realizan a través de una estructuración positivista del proyecto de arquitectura, contemplando este aspecto como la suma de una serie de relaciones racionales de los componentes objetivos de la arquitectura, reflejadas a través de las plantas, cortes y fachadas, siendo estas categorías muy limitadas y sin ninguna reflexión sobre la experiencia subjetiva del edificio.

A priori se deben considerar dos universos dentro de la composición del *holos* del edificio, siendo uno susceptible de ser caracterizado de manera relativamente consensuada y el otro no, estando ambos, sin embargo, dentro de lo inteligible. Se pueden denominar como la parte materialista, o significativa, y la parte poética, o significado. Ambas son proyecciones complementarias y relacionadas, que sumadas forman el edificio. Estas categorías se componen a su vez de diversos grupos, los cuales pueden formar nuevamente una entidad holística dentro de su conjunto.

Dentro de las categorías materialistas, las cuales se entienden desde la parte más objetual del edificio, se encuentran temas como la geometría, la forma, la materialidad, el esquema, el orden, la composición, la espacialidad, la ergonomía, la funcionalidad, la técnica, la historia, la estratigrafía, la teoría o la ideología. Todos ellos filtrables a través de sistemas lógicos y de consenso común general. Dentro de las categorías poéticas, se pueden considerar los temas como la experiencia fenomenológica, lo abstracto, la relación con el entorno, lo artístico, lo simbólico, la memoria, el proceso creativo o el significado del edificio en el imaginario común. Las segundas son consecuencias de las primeras, pero el estudio positivista de las categorías materialistas no podrá jamás producir un método que genere un determinado resultado de los temas poéticos. Esta magnífica dualidad indefinible configura en grandes rasgos el *holos* que es un edificio.



Figura 13. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Esta acometida a través de miradas múltiples puede generarse creando una sugestión sobre el lector, sin condicionar la interpretación del edificio en una determinada línea o posicionamiento. Es decir, incluir diferentes perspectivas que, al realizar su lectura conjunta, se amortigüen las unas a las otras, perdiendo en conjunto el carácter unidireccional que pudieran tener por separado.

El compendio de lo materialista y lo poético en un edificio se desarrolla en un tiempo determinado. El proyecto es un elemento vivo que va sufriendo una serie de transformaciones a lo largo de su vida, estando contenidas todas ellas dentro de su significado. Considerando los hitos temporales más relevantes, se pueden proponer cuatro momentos en el proceso de vida de la arquitectura: el proceso creativo, la formalización del proyecto a través de su construcción, la vida del edificio y el estado actual, cada cual con circunstancias diversas y a veces contradictorias, pero que finalmente conforman la realidad construida que llega a nuestra percepción presente.

El proceso creativo está afectado por las condiciones que rodean al autor. Estas pueden ser de tipo general —tales como el ambiente cultural, social, político o artístico del contexto geográfico y temporal— o de carácter mucho más personal —su educación, sus influencias, su adscripción a una corriente teórica, su estado de ánimo o su ambiente familiar o social—. Estos precedentes se condensan sobre las peculiaridades propias del proyecto, como son el lugar, el programa, el cliente o la tecnología disponible. Esta amalgama de datos, sucesos, motivaciones, disponibilidades y requerimientos genera un proceso creativo por parte del arquitecto que partirá de ciertos conceptos e ideas generadoras.

Esta primera virtualización del proyecto con forma, pero sin materia, tendrá un proceso posterior de concreción que serán los trabajos de construcción. Este filtro supondrá la puesta en tensión del proyecto con la realidad, obteniéndose en algunos casos el resultado esperado y, en otros, sufriendo modificaciones obligadas por imponderables o por decisiones del promotor. A diferencia de la escultura y la pintura, la arquitectura está extra condicionada a aspectos que escapan al control del autor. La obra depende del diseño del arquitecto, de la financiación del promotor, de los agentes intervinientes en la construcción, de las derivas políticas o de las adecuaciones que pudieran generar los ocupantes finales.

A partir del fin de la construcción empieza el inexorable envejecimiento del edificio. Las intervenciones de mantenimiento, de modernización, de adecuación o de transformación comienzan a sucederse. El control del autor se pierde en la mayor parte de los casos, quedando la obra a merced de interpretaciones externas al proceso creativo que lo engendró. La percepción del edificio se va modificando en el transcurso del tiempo y su significado en el entorno

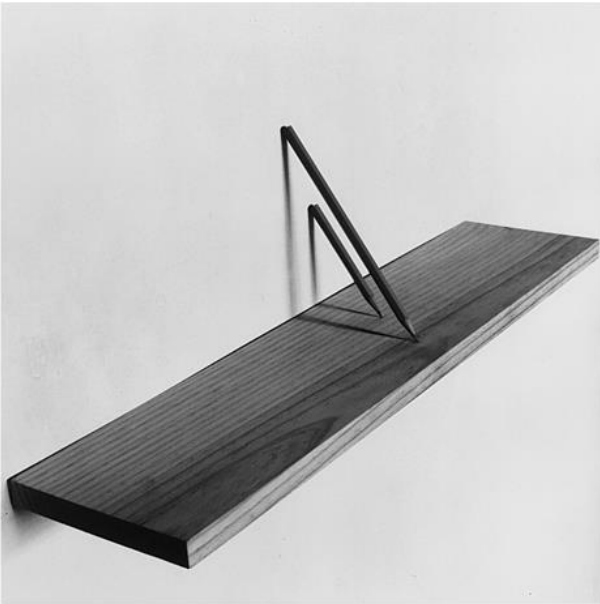


Figura 14. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com

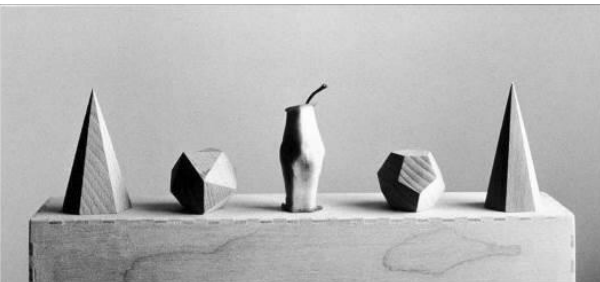


Figura 15. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

natural o en la ciudad va cobrando otro cariz, convirtiéndose en símbolo o reafirmando su desconexión con el contexto; catalogándose como patrimonio o cayendo bajo la bola de demolición.

Finalmente, el edificio se cristaliza en el presente, aunque siempre lo estuvo. Aparece materializado ante nosotros con los rasgos originales que le dieron forma, pero también con las cicatrices, amputaciones, ortopedias y operaciones estéticas que usuarios y gestores le han conferido, u otras circunstancias no controladas ni programadas, como guerras, terremotos o inundaciones. La percepción de la obra no es la misma que cuando se terminó la construcción, pero ciertas esencias y mensajes se mantienen a pesar de todo.

Estas cuatro etapas estructuran los momentos del edificio, siendo posible interpretar cada una de ellas desde dos puntos vista. Por un lado, la composición objetual que se incluye en cada intervalo temporal, concretada a través de imágenes, escritos, planos o huellas, y que tiene como máxima expresión la propia obra construida. Por otro, las distintas miradas sobre el edificio en los diferentes momentos de su vida, desde las más profanas a las más eruditas, condensadas en publicaciones de prensa, libros, críticas, cartas o las declaraciones y entrevistas obtenidas en el momento presente.

La ejecución de un análisis en los términos que se proponen, sitúa al investigador en una posición de mero relator y observador, con una humildad auténtica y sincera, sin pretensiones manipuladoras ni partidistas. Su visión debe ser una más, sin preponderar sobre el resto, haciendo un ejercicio conciliador e inclusivo respecto al análisis crítico.

Con esta propuesta metodológica se pretende incitar y animar a investigadores a captar información que todavía está disponible, a reflexionarla y a documentarla, ya que el tiempo pasa, y las vidas de los arquitectos y sus obras se difuminan en el transcurso del tiempo.

La memoria más potente es más débil que la tinta más pálida.

Proverbio chino.

1.3.2 Metodología específica aplicada en el estudio de Milton Barragán.

El eje del presente trabajo es el estudio de los cuatro edificios seleccionados, lo cual, según la metodología descrita, implica una reflexión sobre una gran cantidad de factores que se desarrollan en los cuatro tiempos del edificio: proceso creativo, construcción, vida y presente. El límite demarcado por la figura de Milton Barragán ha delineado la perspectiva en que se interpretan las cuatro fases cronológicas. La parte que incluye mayor número de factores es la correspondiente al proceso creativo, siendo muchos de ellos comunes entre las cuatro obras, tales como la biografía



Figura 16. Entrevista a Milton Barragán en su oficina. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

del autor, las influencias, el contexto histórico, la teoría en que se inscriben y la forma de interpretar el autor a la arquitectura. Es por ello que estos aspectos anteceden a los análisis específicos de cada proyecto, formando un elemento aplicable de forma general a este conjunto de edificios.

Los proyectos se analizan desde la perspectiva del autor a través de la herramienta de la entrevista semiestructurada. Se generaron dos escenarios temáticos que sirvieron como guía para los comentarios de Milton Barragán. El primero corresponde a su oficina, lugar en el que se repasó fundamentalmente el proceso creativo. El segundo fue la visita a los edificios, donde se produjo el encuentro con la realidad construida. Las fases de la construcción y la vida del edificio se fueron identificando en ambos escenarios, difuminándose así en los relatos las categorías temporales propuestas, no siendo óbice de que tengan su presencia en la investigación.

Posteriormente se realiza una caracterización de la arquitectura de Milton Barragán, constituida por una discusión comparada de los resultados obtenidos del análisis con alcances críticos.

A continuación se describen los métodos y herramientas utilizados en cada uno de los bloques que componen este trabajo.

1.3.2.1 Estudio del contexto arquitectónico que envuelve a Milton Barragán.

Esta fase se ha ejecutado mediante técnicas de investigación bibliográfica, estableciendo el contexto arquitectónico previo y contemporáneo a las obras a nivel latinoamericano y ecuatoriano desde una perspectiva que se aproxime a la realidad de Milton Barragán. Esta parte ha dirigido gran carga del trabajo al estudio del brutalismo, tendencia a la que se adscribió en el primer contacto que hubo con el arquitecto.

1.3.2.2 Biografía, influencias y filosofía arquitectónica.

Este estudio tiene por objeto dibujar el perfil personal, profesional y artístico de Milton Barragán. Se utilizó la herramienta de la entrevista semiestructurada, existiendo un banco de preguntas inicial que se aplicó de manera flexible, siendo principalmente él mismo el que dirigía los temas y los relatos. Las preguntas versaban sobre aspectos de su infancia, situaciones clave a lo largo de su vida, ambientes sociales y culturales que frecuentó y su desarrollo artístico. A partir de su época universitaria, las preguntas se centraron en aspectos más arquitectónicos, tales como su formación, sus influencias y los temas que definen su arquitectura y su escultura. La primera entrevista preparatoria se realizó el 6 de julio de 2016 en formato audio, obteniéndose información muy valiosa. Posteriormente, el 24 y 25 de octubre de 2016, se registraron dos entrevistas más, ambas en formato video.

LA INVESTIGACIÓN.



Figura 17. Entrevista a Milton Barragán en su oficina. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016



Figura 18. Entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

La información recopilada se transcribió y, posteriormente, fue seleccionada y ordenada dentro del Capítulo 3. La forma de presentar estos resultados ha consistido una serie de citas textuales conectadas por comentarios del autor de la tesis, dando primacía a la fuente primaria y reduciendo la carga del parafraseo, con la intención de que las palabras del arquitecto den autenticidad y rigurosidad a la información.

1.3.2.3 Revisando los planos.

Esta fase tiene por objeto descifrar las circunstancias, motivaciones y procesos que generaron a los proyectos. Para ello se utilizó de nuevo la herramienta de la entrevista semiestructurada en formato video. La proyección de los planos originales en una pared de la oficina de Milton Barragán sirvió como guía e hilo conductor de los comentarios. Las intervenciones del entrevistador se redujeron al mínimo, incluyendo en ocasiones preguntas ya preparadas y en otras solicitando aclaraciones sobre algún tema puntual. Se realizó la transcripción y se presentan también en un estilo que prima la cita textual.

1.3.2.4 Visitando el edificio.

Esta parte corresponde a la visión del arquitecto en el presente de la realidad construida del proyecto. El objetivo era obtener las impresiones sobre los resultados de la construcción y las modificaciones que ha sufrido el edificio. En este caso se utilizó la herramienta de la entrevista no estructurada, realizando un recorrido por los exteriores e interiores de los edificios, de manera que se recogían las impresiones y comentarios en función de la localización espacial en la que nos encontrábamos. En algunos casos se repitió la información dicha en las entrevistas sobre el proceso creativo, pero siempre aparecían matices nuevos. Estas entrevistas se transcribieron y se presentan de igual forma que las anteriores.

1.3.2.5 Visión fenomenológica del autor de la tesis.

Esta fase, correspondiente a una de las perspectivas del presente, se realizó mediante la experiencia personal en una serie de visitas a los edificios. La manera de realizar las reflexiones obedece a una posición completamente subjetiva y sugestiva, evitando descripciones y análisis objetivos de los proyectos. Esta es la parte más poética del análisis crítico, a la que aportan también ciertas partes de la caracterización final de la arquitectura de Milton Barragán.

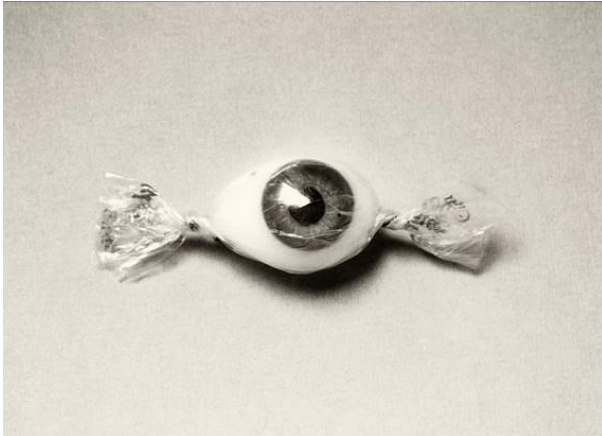


Figura 19. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com

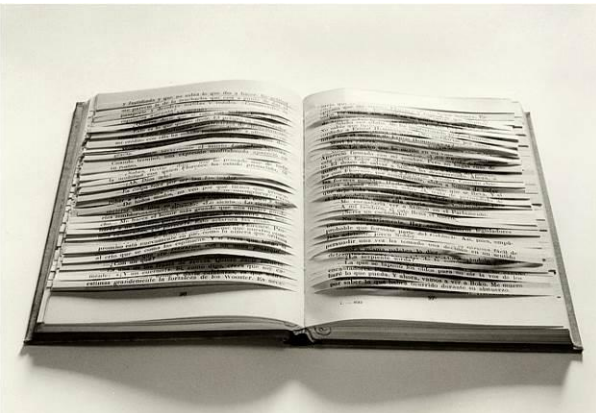


Figura 20. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com

1.4 MARCO TEÓRICO.

A continuación, se reflexiona sobre ciertos aspectos teóricos relevantes para la investigación, los cuales fundamentan la metodología y encuadran los temas abordados en los juicios críticos.

1.4.1 La crítica en arquitectura.

La crítica en la arquitectura ha ido siempre relacionada con las teorías que han surgido en las distintas etapas históricas. En este transcurso se han producido diversas metodologías, basadas en teorías, ideologías, estéticas o discursos filosóficos, pero que se han movido siempre en un campo similar de análisis: influencias, contexto, historia, estética, funcionalidad, espacio o materialidad. Manfredo Tafuri (1978) puso de relieve la influencia de la ideología en las interpretaciones de la arquitectura en lo que él denominó “crítica operativa”, centrando el discurso en las tergiversaciones que se realizaban por los autores internacionalmente reconocidos. Los autores posteriores continuarían sin concebir a la obra como un ente holístico y abierto a interpretaciones, manteniendo posturas individuales que generaban una exégesis personal que, en algunos casos, tenía también como alcance una crítica de las posiciones de otros autores. A este respecto, Norberto Chávez (2012) categoriza la crítica en arquitectura en tres grupos definidos. Por un lado, la crítica teórica, interesada en detectar los orígenes del fenómeno analizado; por otro, la crítica técnica, que contrasta obra, lenguaje, programa y contexto; y, finalmente, la crítica ideológica, que interpreta la arquitectura desde una plataforma social e histórica. Dentro de una de estas tres posturas puede incluirse a la mayor parte de la producción crítica en arquitectura, aunque en ocasiones se solapan y complementan.

Los desarrollos teóricos y críticos entraron en decadencia a partir de las décadas de los 80, consolidándose el declive en los 90. Josep Montaner (2007) puso en evidencia esta situación y estableció la relación entre la falta de teoría y de crítica, ya que sin la primera no se puede desarrollar la segunda. Este proceso se mantiene en la actualidad, acentuado y agravado por el vertiginoso curso de la arquitectura contemporánea, la cual no se acaba de identificar y cuyo significado o patrón permanece oculto a los ojos de los nuevos críticos. La crítica se ha quedado, en cierto modo, rezagada. Las herramientas convencionales no funcionan ante este panorama, ya que las propuestas, incluso dentro de mismos autores, no poseen teorías definidas que condicionen una determinada estética o estructura espacial, material o conceptual. El planteamiento ideológico tampoco sirve como instrumento interpretativo absoluto. Parece que solo queda esperar el inexorable paso del tiempo para establecer en perspectiva estas conexiones y quizá caracterizarlas, quedando relegados, por el momento, a ser simples observadores y cronistas de los acontecimientos.

En contraste, Miranda et al. (2011) generan categorías diferentes, en las que pueden ser incluidas las anteriormente citadas. Se establece la crítica orgánica —o ideológica—, fundamentada en la filosofía de la sospecha sobre el objeto; y

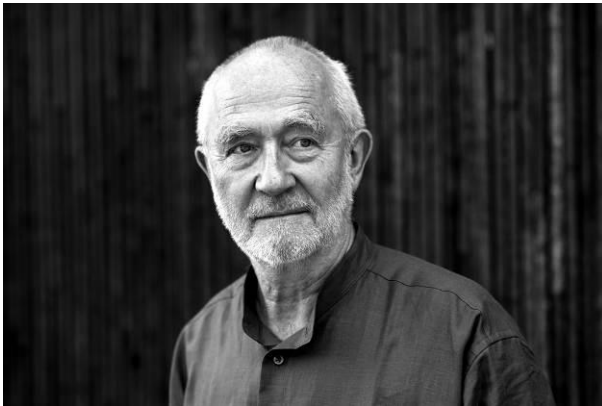


Figura 21. Retrato de Peter Zumthor. *Peter Zumthor - portrait 02* (fotografía). Forgemind archimedia en flickr.com. 2014. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/m2pMhA>

la inorgánica, que propone una perspectiva confiada sobre lo que analiza. Dentro de esta última, Antonio Miranda (1999) integra la categoría de crítica poética, sustentada en el método de Mirregan-Todorov para la crítica en arquitectura, el cual está estructurado en cuatro fases: 1. Descripción y crítica descriptiva, 2. Análisis y crítica relacional, 3. Interpretación y crítica interpretativa y 4. Poética y crítica poética. El exceso de tecnicidad de este método se aparta de las partes perceptivas y experienciales de la realidad construida, convirtiéndose en un modo de aproximación excesivamente abstracto y artificioso. Beatriz Amman (2014) desarrolla el concepto de Miranda de poética, mostrando una segmentación en su significado, dividiéndola en partes y considerándola desde un punto de vista racionalista. Aunque incluye la visión fenomenológica de Gaston Bachelard¹, no la toma en cuenta a efectos de su tesis, quizá por su fuerte carga de subjetividad conceptual. Y es esta visión subjetiva, organizada entorno a la experiencia personal y única que se produce ante la obra arquitectónica, la que revierte de interés para el método propuesto en el estudio de la parte poética del edificio.

Es especialmente sugestivo, en ruptura con los discursos teóricos precedentes, las ideas expuestas por Peter Zumthor (2006), quien plantea una nueva forma de entender la arquitectura desde las percepciones y sensibilidades, generando una herramienta interpretativa fundamentada en un concepto subjetivo: la atmósfera. Este es el material con el que se forma la experiencia poética del espacio, una sustancia mutable, dependiente del observador y de las condiciones específicas de un momento. Este tema es también desarrollado por Steven Holl (2018), a través de su estudio de la fenomenología en la arquitectura.

Más plenamente que el resto de otras formas artísticas, la arquitectura capta la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales. El paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles..., todo ello participa en la experiencia total de la arquitectura.

Holl (2018, p.9).

Sin embargo, la posición de Zumthor, dentro de un campo más libre y trascendental, aparece de una forma insinuante e indefinida y, aunque no tenga aparentemente la intención de convertirse en un referente teórico para el análisis crítico de la arquitectura, esta investigación se inspira en el concepto “atmósfera” para dibujar una de las perspectivas interpretativas de las obras.

¹ Filósofo, poeta, físico y epistemólogo que abrió la duda sobre la objetividad de la ciencia, realizando estudios sobre la poética en la arquitectura, con acercamientos a lo que ahora consideramos la fenomenología a través de reflexiones sobre la psicología de los elementos, como el agua, el aire o la tierra.

1.4.2 La intervención patrimonial.

1.4.2.1 Consideraciones previas sobre el patrimonio.

La ideología impregna a los criterios patrimoniales, polarizándose las posiciones de forma simplificada en la conservación y la intervención, representadas contrastadamente entre Italia y España respectivamente (Vargas, 2016). Si bien nunca una actuación en un edificio patrimonial se compromete radicalmente en uno de estos extremos, existen tendencias hacia uno u otro, incluyéndose además dentro de cada una matices y divergencias teóricas.

La conservación material como valor rector, planteada por John Ruskin (1997), supone una única vía, fundamentada en un apego materialista que obvia ciertos aspectos del patrimonio intangible que pueden incorporar los edificios. En sus postulados aparece la idea de preservación de la mejor manera posible, pero a través de un sentido que prevé la desaparición inexorable a la que la obra se enfrenta. Algunas tendencias modernas de conservación beben de este paradigma, pero incorporan ínfulas de eternidad –no contempladas por Ruskin–, que evaden en sus pretensiones las consecuencias del paso del tiempo y el deterioro natural, entendiendo al edificio desde la materia, el espacio y la estética como únicos generadores de memoria. Este proceso produce un efecto de congelación sobre la obra, la cual pierde múltiples significados que la caracterizan y se reduce a una imagen banal de sí misma.

Los intervencionistas, cuya teoría se aproxima a los postulados de Viollet de Duc, conciben al edificio como algo vivo en donde existen partes a conservar, a modificar o a las que añadir nueva arquitectura, sugiriendo interpretaciones actualizadas de los significados. Históricamente estas dos posiciones aparecen enfrentadas, pero un análisis profundo, desde el punto de vista patrimonial de la materia, pone en conexión ambas posiciones. Así ocurre al menos en el caso del brutalismo y el patrimonio industrial, ya que la materia contiene las moléculas físicas originales –adoradas por Ruskin–, pero también las pretensiones de proyecto del proceso creativo –defendidas por Viollet de Duc–.

La teoría y motivaciones que impregnan a un edificio deben ser consideradas a la hora de generar un proyecto de actuación sobre un edificio patrimonial, pudiendo ser reinterpretadas o reproducidas, pero nunca obviadas. Este patrimonio intangible está contenido en las obras que constructivamente se expresan de manera clara como paradigma, ya que esta posición de pensamiento y reflexión condiciona lo constructivo, lo tecnológico y, por ende, lo estético y plástico.



Figura 22. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com



Figura 23. *Genius loci* / BE / Flanders (fotografía). Savinova, A. 2016. Autorizada su reimpresión. Recuperado en <http://www.anastasiasavinova.com/genius-loci.html>

1.4.2.2 Patrimonio y movimiento moderno.

El patrimonio arquitectónico del movimiento moderno es actualmente un reto teórico y técnico. Las peculiaridades existentes entre los edificios hacen que sea imposible la aplicación de un criterio general. Entran en juego problemas de diferente índole. En lo filosófico, la existencia y relatividad de los tiempos pasado, presente y futuro. En lo arquitectónico, la subjetividad de la concepción esencial del edificio y su interpretación espacial, material y fenomenológica. En lo técnico, la confrontación entre las nuevas tecnologías y las antiguas, las cuales deben confluir en una sola entidad. En lo teórico, las posiciones opuestas entre los conservacionistas y los intervencionistas.

Dentro de este debate, Ignasi Solá-Morales (1982) propone “dejar hablar al edificio”, siendo la posición más razonable y flexible ante la concepción del patrimonio moderno. Para él se trata de un problema de arquitectura, exigiendo la reflexión proyectual patrimonial el mismo esfuerzo que si tratáramos con un proyecto de obra nueva. Un proyecto de nueva planta debe relacionarse con el *Genius Loci*² del lugar, mientras que el proyecto patrimonial debe relacionarse con el nuevo *Genius Loci* artificial creado por el edificio.

Ángel Medina (2004) afirma que el movimiento moderno se caracterizó por la inclusión de conceptos complejos amparados por un respaldo teórico. La fuerza de estas ideas forma parte sustancial del edificio, por lo que deben ser tenidas en cuenta a los mismos niveles de reflexión que los trabajos de diseño germinales. Es aquí donde surge la complejidad de la intervención en el patrimonio moderno, la cual produce inseguridad, bloqueando la energía intervencionista y dando como resultado políticas conservadoras. Pero, aun así, es necesario confrontar la teoría arquitectónica aplicada en el diseño original del edificio con las intervenciones de conservación que se deban realizar. Estos conceptos abstractos y complejos pueden resultar aplicables en los diseños y sistemas constructivos a emplear. La teoría nos puede conducir en aspectos más trascendentales, como puede ser el espacio, la luz, la dualidad interior-exterior o la relación con el entorno. A la vez, tiene consecuencias en aspectos más técnicos, como por ejemplo en el uso de materiales, en el sistema constructivo o en la decisión de dejar vistas o no las nuevas instalaciones.

El patrimonio del movimiento moderno no es solo la materia y el espacio que definen a sus edificios, sino también el legado intangible de las ideas, la historia y la memoria.

² *Genius Loci* es para la mitología romana un espíritu que protege los lugares. Alexander Pope lo interpretaría como la adaptación de un proyecto al lugar.



Figura 24 . Imagen de Buenos Aires. *El manisero* (fotografía). Autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación de Argentina. 1920. Creative Commons. Recuperado en <https://twitter.com/AGNArgentina/status/637345762138017793/photo/1>



Figura 25. Art Nouveau en Buenos Aires. *Art Nouveau facade in working class neighborhood of Barracas* (fotografía). paula soler-moya en flickr.com. 2006. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Noevo>

1.4.3 El contexto regional arquitectónico de Milton Barragán.

La complejidad del análisis del desarrollo del movimiento moderno en Latinoamérica —obscurecido por la falta de estudios profundos de muchos países a nivel general, y de gran número de sus arquitectos a nivel particular—, imposibilita generar una descripción integral que no caiga en la parcialidad. No es posible hablar de una escuela o movimiento aglutinador de todas las expresiones que se dieron en una zona que acumula a una veintena de países (en caso de considerar solo a aquellos con lengua española o portuguesa). Por ello, este contexto regional se ha estudiado a través de los países con una producción arquitectónica reconocida de manera académica a través de publicaciones, centrando el discurso en los albores de los primeros edificios y estableciendo aquellas figuras que aparecen como más relevantes, así como sus influencias. La imagen de este proceso de introducción del paradigma moderno se focaliza en la perspectiva de la arquitectura de Milton Barragán, fuertemente influenciada por Le Corbusier, quien, como se mostrará, tuvo un papel decisivo en su divulgación a nivel latinoamericano.

1.4.3.1 Latinoamérica y el movimiento moderno.

La entrada de la arquitectura latinoamericana dentro del movimiento moderno se originó de una manera mucho más tardía que en Europa y Estados Unidos. Este proceso no se produjo según las lógicas basadas en un desarrollo consecuente de la modernidad a partir de la Revolución Industrial. El pasado colonial, la falta de desarrollo económico, la existencia —en muchos casos— de la esclavitud y el dominio político de las oligarquías agrícolas caracterizaban una organización social y política que negaba su pasado de dominación eurocentrista, pero que no encontraba su identidad ni un rumbo claro hacia el futuro (Coelho, 2015). El resultado fue un desarrollo desordenado de las ciudades, acelerado y copiado de modelos de los países desarrollados, sin un acompañamiento paralelo en los avances tecnológicos e industriales. América Latina miraba con recelo a la vieja Europa, pero también con deseo y admiración por los cambios que se estaban produciendo en lo artístico y cultural.

Los países más precoces comienzan a abandonar los modelos postcoloniales a finales del siglo XIX y principios del XX, encontrando ejemplos pertenecientes al Art Nouveau en Argentina y México, fundamentalmente. Estos acercamientos venían dados por una economía floreciente y por la gran cantidad de emigración europea que se producía.

La influencia de la Bauhaus se cristalizaría con las primeras propuestas racionalistas entre los años 20 y 30, a través de los pioneros del movimiento moderno en diferentes capitales latinoamericanas. A partir de los años 50, comienzan a generarse las interpretaciones más autóctonas, dentro de un contexto de gran desarrollo económico de los países de la región, fundamentalmente basado en la producción petrolera, la exportación de productos agrícolas y la extracción de materias primas. Esta situación incentivó la construcción de edificios administrativos y los primeros grandes centros

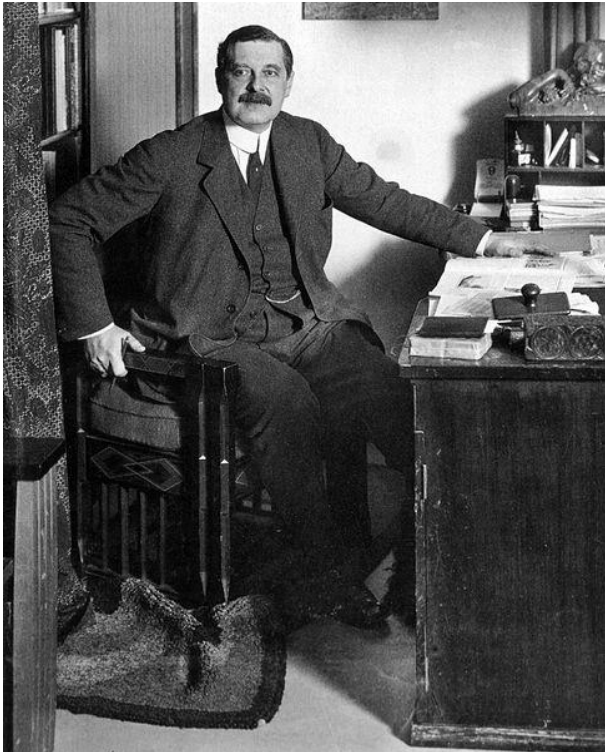


Figura 26. El arquitecto Peter Behrens en su escritorio. *Architekt Peter Behrens, um 1913* (fotografía). Titzenthaler, W. 1913. Dominio público. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Peter_Behrens%2C_um_1913.jpg

habitacionales en los años 40 y 50, existiendo la necesidad de producir nuevos modelos arquitectónicos. El surgimiento fue abrupto y heterogéneo en los diferentes países, recibiendo las influencias a través de arquitectos extranjeros que realizaban su trabajo en las capitales, o de las adoptadas por aquellos locales a través de viajes, estancias o el acceso a revistas, todo ello circunscrito en un marco europeo o estadounidense. De estos entornos provendrían los modelos espaciales, técnicos y estéticos sobre los que se construiría la Latinoamérica moderna. Sin embargo, las condiciones físicas del continente y una idiosincrasia diferente y marcada, produjeron interpretaciones peculiares y diversas. Una característica propia, y no tan frecuente en el panorama convencional del movimiento moderno, es la inclusión del paisaje como mecanismo conceptual. Josep Montaner (2011) asegura que este es uno de los elementos fundamentales para entender la arquitectura moderna latinoamericana. Otro factor de singularización fue la huida del racionalismo imperante en el movimiento moderno exterior, apareciendo interpretaciones vernáculas que incorporaban elementos como el color, jardines tropicales o formas escultóricas de gran expresividad. Esto no excluye la existencia de edificios eminentemente racionalistas, muchos de ellos inspiraciones directas de la Bauhaus o la escuela de Chicago.

Para entender la llegada del movimiento moderno a Latinoamérica es necesario revisar los inicios más fundamentales, de tal manera que se establezca la relación con el origen de las influencias europeas y norteamericanas. Las primeras arquitecturas modernas de repercusión, a través de una interpretación funcionalista y esencialista, corresponden a Louis Sullivan, en Estados Unidos, y a Peter Behrens, en Europa. A través de una exégesis práctica y ligada a los avances tecnológicos, comenzaron a producir edificios que rompían con las convenciones estilísticas e historicistas precedentes, proponiendo geometrías simples que generaban estéticas novedosas. Estas dos figuras tienen su mayor relevancia en las influencias que generaron sobre los arquitectos que trabajaron en su estudio. La oficina de Sullivan crearía la escuela de Chicago, pero fue uno de sus colaboradores, Frank Lloyd Wright, el que se convertiría en el arquitecto más sensible e innovador del movimiento moderno norteamericano. En el estudio de Behrens se formarían los tutores del proceso alemán de la Bauhaus, Walter Gropius, Adolf Meyer y Mies Van der Rohe, pasando también por allí el suizo Le Corbusier. Este último se convertiría en una de las figuras más activas del panorama de entreguerras, tanto por su producción arquitectónica como teórica. Quizá debido a la escasa aceptación de su arquitectura en Francia, lugar donde fijó su residencia, Le Corbusier viajaría y buscaría proyectos en países extranjeros en el transcurso de su vida profesional. Esto le llevó a realizar ocho visitas a Sudamérica entre los años 1929 y 1962 (Felipe, 2015), estableciendo una importantísima influencia en Argentina y Brasil, a través de conferencias, alianzas y de algunos diseños arquitectónicos y urbanísticos.

En Argentina la modernidad provenía de los ejemplos italianos racionalistas —existiendo el acceso a revistas como *Casabella*— hasta la visita de Le Corbusier, que produciría un gran impacto en las escuelas de arquitectura. El arquitecto Amancio Williams sería el más alineado con sus ideales, colaborando con él en su único proyecto construido en Latinoamérica, la casa Curutchet (1949) en La Plata. El racionalista Mario Roberto Álvarez impulsaba

LA INVESTIGACIÓN.

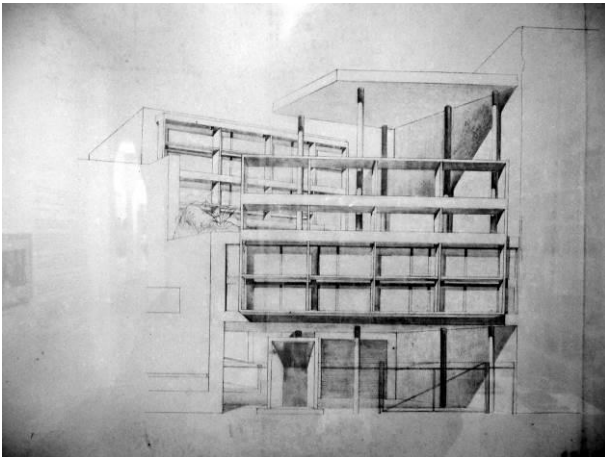


Figura 27. Perspectiva definitiva del proyecto original de la casa Curutchet (1949-1952), Buenos Aires, de Le Corbusier. Sin título (dibujo). Le Corbusier. 1948. © FLC-ADAGP. Recuperado en <http://tecne.com/?p=18085>



Figura 28. Edificio Gustavo Capanema (1936), Río de Janeiro, de Óscar Niemeyer y Le Corbusier. Sin título (fotografía). Jonas de Carvalho en flickr.com. 2012. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/cZkRVG>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITIÑO.

contemporáneamente el movimiento moderno en Argentina, sin adherir como referente al suizo. En 1946 se conformó la Escuela de Arquitectura de Tucumán, lo que supuso una cantera de grandes arquitectos que recogerían el legado de los pioneros. Posteriormente surgirían figuras relevantes que darían continuidad al movimiento moderno a través de una ruptura con las posturas más racionalistas. Tal es el caso de Clorindo Testa, formado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, quien quedó fuertemente influenciado por Le Corbusier después de un viaje de estudios a Europa de tres años. Dentro de esta generación, pero con un desarrollo principalmente internacional, se encuentra el arquitecto César Pelli, de la Escuela de Arquitectura de Tucumán. Fue colaborador al inicio de su carrera de Eero Saarinen durante 10 años, especializándose posteriormente en edificios en altura.

El movimiento moderno en Brasil está también marcado por las visitas de Le Corbusier, aunque existió también un influjo de Mies Van der Rohe, ya que la obra que desarrolló en Estados Unidos comenzó a divulgarse mediante las Bienales de São Paulo, en 1951 y 1953. En un primer momento fue Lucio Costa y la generación que lo acompañaba los que replicaron las lecciones del suizo, sentándose las bases del importante movimiento paulista. Lucio Costa estuvo asociado desde 1931 a 1933 con el racionalista Gregori Warchavchik, quien al diseñar su propia vivienda fundó la primera casa moderna de Brasil, construida en São Paulo entre 1927 y 1928. Sin embargo, Lucio Costa desarrollaría una arquitectura mucho más expresiva y basada en los cinco principios. Con Le Corbusier diseñó la casa Brasil en París (1959-1962), con un lenguaje muy similar a la Unité d'Habitation de Marsella. Oscar Niemeyer sería pasante del brasileño y colaboraría en ciertos proyectos, siendo el más importante el de la nueva ciudad de Brasilia. Diseñó el edificio Gustavo Capanema en Río de Janeiro (1936), cuyo consultor era Le Corbusier, realizando aportes originales en ruptura con los postulados del suizo, como la incorporación de azulejos, murales, color y jardines tropicales. Se caracterizó por la ruptura con el modernismo ortodoxo y moralista europeo, reinterpretando las formas a través de un estilo nacional cargado del sabor y la sensualidad tropical, realizando investigaciones más allá del puro funcionalismo y huyendo formalmente del ángulo recto (Philippou, 2013). Niemeyer se convertiría en el arquitecto del movimiento moderno brasileño más importante a nivel internacional.

La influencia de Le Corbusier en Venezuela es muy escasa, ya que nunca visitó este país, aunque recibió un encargo en 1951 junto con Niemeyer. Se trataba de un mausoleo en Caracas requerido por parte de la viuda de Carlos Delgado Chalbaud, presidente venezolano asesinado, el cual no se construyó. El pionero del movimiento moderno venezolano fue Carlos Raúl Villanueva Astoul, hijo de diplomático venezolano en Londres. Aunque su arquitectura parece tener influencias lecorbusierianas, no está documentado un vínculo directo, aunque se formó en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de París, habiendo estado probablemente en contacto con su teoría y sus obras tempranas. Su llegada en 1928 supondría el comienzo del desarrollo del movimiento moderno en Venezuela. El arquitecto Tomás José Sanabria recibió influencias de Marcel Breuer y Walter Gropius, miembros de la Bauhaus exiliados en Estados Unidos y



Figura 29. Fuente de los Amantes (1969), Atizapán, México, de Luis Barragán. *Fuente de los Amantes*, by Luis Barragán (fotografía). Esparta Palma en flickr.com. 2008. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/6rMFn7>

que impartían cátedra en la *School of Design* de la Universidad de Harvard. La escasa construcción durante la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos le permitió compartir largos momentos con sus profesores, obteniendo valores sobre la humanización de la arquitectura y su estrecha relación con el entorno y la naturaleza.

Otro país que no visitó Le Corbusier fue México, aunque su influencia marca a gran parte de los arquitectos más destacados. Miguel Adriá (2013) describe sintéticamente su influencia sobre cuatro de los arquitectos más importantes:

Juan O'Gorman inauguró la modernidad mexicana desde su radicalidad ideológica y racionalista; Luís Barragán fundió sincréticamente la modernidad y la idiosincrasia mexicana que le mereció el Premio Pritzker, incorporando cierta poética intimista en los espacios domésticos, como nadie había hecho hasta entonces; Mario Pani fue el promotor del ideario de Le Corbusier en México, haciendo realidad lo que antes de él eran utopías, llevando a cabo el primer hotel internacional de México, el primer multifamiliar, el primer condominio, la primera supermanzana y la primera ciudad satélite; y Teodoro González de León dió un nuevo sentido monumental a las instituciones desde la potencia tectónica de parteluces y pérgolas de hormigón armado, herederos del último expresionismo corbusiano.

Félix Candela fue un arquitecto expresionista de origen español que desarrolló la mayor parte de su obra en México, debido a que debió exiliarse durante la dictadura de Francisco Franco. Escultura e ingeniería marcan su personal forma de entender la arquitectura, trabajando con paraboloides hiperbólicos y otras superficies alabeadas. Aunque en este aspecto está conectado a las propuestas de Niemeyer, su concepción sobre Le Corbusier no es nada buena.

Nunca ha sido santo de mi devoción. Realmente, nunca le he considerado arquitecto. No fue el iniciador del movimiento moderno, sino el promotor. Tuvo la suficiente habilidad periodística para lanzarlo, pero en general la suya fue una influencia mala.(...) Produjo una escuela interesante y algunos de sus seguidores, como José Luis Sert, han sido muy buenos arquitectos. Más que él. Lo mío con Le Corbusier es una cosa personal... Como he andado mucho por el mundo he conocido a muchos arquitectos. Me impresiona la gente que personalmente me parece interesante. Si no me gusta una persona, no me gusta su obra. Conocí a Mies van de Roe. También a Gropius. A Corbu nunca lo conocí.

Cañas (1985)

En México el desarrollo del movimiento moderno tuvo un carácter fuertemente expresionista, produciéndose una innovación que posteriormente se replicaría en el resto de la región: la integración plástica. Consistente en la inclusión



Figura 30. Biblioteca UNAM (1950-1956), México, de Juan O’Gorman. *Biblioteca Central* (fotografía). Carlos Alvz. Cor. en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/7AJtH>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

en los proyectos de arquitectura a artistas, se dispusieron en edificios trabajos en murales o esculturas, produciéndose un maridaje interdisciplinar.

La llegada del movimiento moderno a Colombia tuvo su germen en el afincamiento de varios arquitectos europeos en el país a mediados de los años 30, fruto de los exilios producidos por el movimiento nazi en Alemania y fascista en Italia. La figura más importante de estos comienzos es el alemán Leopoldo Rother, vinculado con la Bauhaus. Erich Lange y Ernesto Blumenthal también migraron desde el país teutón, siendo el exponente italiano Bruno Violi. Todos ellos diseñaron edificios de la Universidad Nacional en Bogotá, convirtiéndose la institución en la piedra angular de la difusión de las ideas modernas. Le Corbusier viajó a la capital en el año 1947, generando una gran polémica a través de una serie de conferencias que dictó. Con la intención de difundir sus paradigmas urbanísticos y dar una propuesta de regeneración para Bogotá, caracterizó sus peroratas por un espíritu avocado hacia la demolición de gran número de edificios. En esos momentos, Rogelio Salmona y Germán Samper Gnecco eran estudiantes de la Universidad Nacional, pudiendo asistir a los eventos programados y conocer personalmente al suizo. Debido a la delicada situación política del país tras un proceso consistente en una serie de atentados en la X Conferencia Interamericana, denominado el “bogotazo”, en 1948 ambos se trasladaron a París, comenzando al poco tiempo a trabajar en el Atelier 35 rue de Sèvres. Allí estuvo durante casi una década Salmona y en un periodo de un lustro Samper. En este momento se forjaba la nueva arquitectura de Le Corbusier, caracterizada por la expresividad y el uso de materiales “brutos”.

La breve visita de Le Corbusier en 1929 a Montevideo marcaría otro foco de influencia poco reportado, pero de gran relevancia. Allí se formaron los arquitectos Guillermo Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral, quienes viajarían a Quito, Ecuador, para redactar el Plan Director de Urbanismo de San Francisco de Quito, introduciendo los paradigmas modernos en urbanismo y arquitectura. Gatto Sobral participó en la fundación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, estableciendo una filosofía basada en los criterios racionalistas iniciales de Le Corbusier, pero con resultados en su obra construida impregnados de leves elementos clasicistas. Paralelamente, en Ecuador se afincaban arquitectos extranjeros, o formados en el exterior, que colaborarían con el uruguayo en la difusión de la nueva arquitectura. Al igual que en el resto de Latinoamérica, serían las generaciones posteriores las que madurarían las nuevas ideas y las interpretarían con mayor libertad y carácter propositivo. A esta etapa pertenece Milton Barragán.

Esta brevísima y parcial revisión historiográfica del movimiento moderno en Latinoamérica contiene ciertas pautas recurrentes en los diferentes países. Las propuestas tempranas de la región vienen dadas a través de las influencias iniciales del racionalismo de la Bauhaus, divulgado principalmente a través de arquitectos provenientes de allí o formados en sus entornos. Posteriormente se produce un punto de inflexión, marcado por los viajes de Le Corbusier o

LA INVESTIGACIÓN.



Figura 31. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de São Paulo (1966-1969) de Vilanova Artigas. Sin título (fotografía). Lavignatti, F. para Arte Fora do Museu en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9XrbQG>



Figura 32. Pasarelas del SESC Pompéia (1977-1986) en São Paulo, de Lina Bo Bardi. Sin título (fotografía). Andreia Reis en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/8fCcm2>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

los periodos de prácticas de algunos arquitectos en su oficina, así como la lectura de sus postulados teóricos. Es por esto que no es de extrañar que se produjera un prolijo desarrollo de su último descubrimiento: el brutalismo.

1.4.3.2 Brutalismo en Latinoamérica.

Le Corbusier construyó entre 1947 y 1952 la Unité d'Habitation de Marsella, edificio paradigmático y que constituiría el inicio del brutalismo. Las ya demostradas y vastas influencias del arquitecto en Latinoamérica tendrían gran eco en la reproducción de este novedoso lenguaje, encontrando en él un medio adecuado para las necesidades y peculiaridades expresivas de esta región. En Latinoamérica el brutalismo tuvo un desarrollo irregular pero extenso, siendo interpretado a través de la cualidad de materiales brutos y de un fuerte componente expresivo, casi siempre con cierto aire escultórico y en conexión con el tema recurrente del paisaje.

El desarrollo del brutalismo se produjo, de manera más profusamente documentada, en Brasil, Argentina y México. La escuela paulista, impulsada por Lucio Costa y en contacto íntimo con los ideales de Le Corbusier, fue una de las más puristas en la interpretación de esta tendencia. Dentro de este grupo se encontraban Affonso Reidy, de origen francés, y Vilanova Artigas, quien perteneció al grupo que constituiría la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU), introduciendo en los contenidos y programación de la carrera un fuerte componente moderno. Aunque desconfiado inicialmente de los ideales lecorbusierianos, su arquitectura está impregnada de motivaciones brutalistas, aunque no utiliza un lenguaje rígido y literal, ya que alterna el color y ciertas partes revestidas con el hormigón en bruto. Mendes da Rocha fue su discípulo más destacado, convirtiéndose en la figura más importante del movimiento paulista. Este se caracterizó por una interpretación casi pura del tratamiento material lecorbusieriano, con inspiraciones directas en la Unité d'Habitation y en el Monasterio de la Tourette, tal y como se puede observar compositivamente y texturalmente en la casa en Butantã (1964) en São Paulo. El grupo de los paulistas se completa con arquitectos como Marcelo Fragelli, Abrahão Sanovicz, João Walter Toscano, Pedro Paulo de Mello Saraiva o Ruy Ohtake. En 1946 llegaría a São Paulo la italiana Lina Bo Bardi por motivos políticos, ya que ella a la sazón estaba alineada con un grupo comunista en el ambiente italiano fascista de Mussolini. Había obtenido el título de arquitecta en 1939 en la *Regia Scuola di Architettura di Roma*, colaborando posteriormente en Milán con Gio Ponti y llegando a ser la editora de la revista *Quaderni di Domus*. Aunque desarrolló su arquitectura dentro del ambiente paulista, su ideología configuró una forma de entender la arquitectura innovadora y tremendamente poética. Interpretó el lenguaje brutalista de una manera personal, huyendo de repeticiones formales o estéticas y entendiéndolo como herramienta expresiva de sus profundas ideas trascendentes. Su proyecto emblemático es la intervención en las antiguas naves industriales del SESC Pompéia (1977-1986), en São Paulo. La sensibilidad en el tratamiento de lo existente y la contundencia en la propuesta de lo nuevo se conjugan con ideales sociales que dan respuesta al contexto proletario del entorno. Este proyecto se



Figura 33. Fachada del Banco de Guatemala (1966) en Guatemala, de José Montes Córdova y Raúl Minondo. *Banco de Guatemala* (fotografía). Phossil en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/i9urrW>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

puede considerar el primero en la historia que establece una poética a través de la reflexión sobre el patrimonio industrial, convirtiéndose además en una de las propuestas brutalistas más propositivas del panorama latinoamericano.

El caso de Óscar Niemeyer revierte mayor dificultad a la hora de catalogarlo como brutalista, aunque trabajó de manera profusa con estructuras de hormigón visto. La inclusión del color, de azulejos y la delicadeza de las formas y acabados otorgan una gran expresividad y plasticidad a sus edificios, pero el tratamiento material difiere de una filosofía brutalista ortodoxa.

La influencia lecorbusieriana brutalista en Argentina tuvo gran importancia, existiendo arquitectos que realizarían interpretaciones muy acordes a la propuesta de la Unité d'Habitation. Tal es el caso de Clorindo Testa, quien trabajó el hormigón visto en gran número de edificios administrativos, como el Banco Hipotecario Nacional en Buenos Aires (1959-1966) o al Biblioteca Nacional de Buenos Aires (1962-1992); o el de los arquitectos Mario Soto y Raúl Rivarola, con el proyecto de la Escuela Normal Superior N°1 Domingo Faustino Sarmiento en la ciudad Leandro N. Alem (1957-1963).

En el resto de Latinoamérica, durante la década de los 60, el brutalismo se desarrolla de una manera somera, existiendo ejemplos escasos y dispersos en varios países. Se encuentran en este periodo edificios como el Banco de Guatemala (1966), de Jorge Montes Córdova y Raúl Minondo; el edificio de la CEPAL en Santiago de Chile (1966), de Emilio Duhart; y el Templo de la Dolorosa (1970-1978) y el edificio Artigas (1970-1972) en Quito, Ecuador, de Milton Barragán, diseñados en la década de los 60.

En México no tuvo un desarrollo claro y definido, aunque existen ciertos edificios que podrían considerarse dentro de la tendencia, todos ellos desarrollados de manera tardía en las décadas de los 70 y 80. Están ligados a la interpretación institucional que hubo en esas décadas del hormigón visto por parte de arquitectos como Paul Rudolph, Owen Luder o Denys Lasdun. Son referentes en esta línea la renovación del Auditorio Nacional (1988-1991) de los arquitectos Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, o el Centro Cultural Universitario, de Orso Núñez Ruiz-Velasco y Arcadio Artís Espriu (1976-1980), ambos en ciudad de México. En esta línea se encuentran escasos edificios en países como Perú, con el Ministerio de Cultura (1970-1971), de Miguel Cruchaga, Miguel Rodrigo y Emilio Soyer; o en Costa Rica, el edificio Jenaro Valverde Marín en San José (1976), de Alberto Linner Díaz. En Cuba se encuentra la Embajada de Rusia en La Habana (1985), de Aleksandr Rochegov, mostrando la tendencia comunista brutalista europea. Fuera del uso de este lenguaje como instrumento de poder, en Venezuela se erige el Complejo Cultural Teresa Carreño de Caracas (1983), de los arquitectos Tomás Lugo Marcano, Jesús Sandoval y Dietrich Kunckel.

LA INVESTIGACIÓN.



Figura 34. Teatro Politécnico, Escuela Politécnica Nacional (1965-1972), Quito, de Oswaldo de la Torre. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Las vaguedades entorno a la teoría y caracterización del brutalismo, junto con la falta de estudios profundos sobre el movimiento moderno en Latinoamérica, hacen difícil establecer un elenco preciso de edificios y arquitectos que han trabajado en esta tendencia. Sin embargo, existen evidencias de su desarrollo, así como ejemplos de gran valor e interés que aportan al panorama internacional a través de una visión original y novedosa.

Dentro del contexto ecuatoriano, Milton Barragán es el máximo exponente del brutalismo en este país, existiendo otros dos arquitectos que lo desarrollan. Ovidio Wappeststein firma una serie de proyectos inscritos dentro de esta tendencia, marcado por la línea gubernamental racionalista. Oswaldo de la Torre tiene algunas aproximaciones, siendo preclara y notoria su obra del Teatro de la Escuela Politécnica en Quito (1965-1972), pero abandonó posteriormente la expresividad obtenida en este edificio por temas más conservadores y racionalistas, llegando incluso a omitir la exposición de los materiales en su estado puro y natural.

A continuación se realiza un estudio profundo sobre el brutalismo para determinar los aspectos teóricos que lo envuelven, con el fin de comprender una de las premisas fundamentales dentro del marco de la arquitectura de Milton Barragán.

2. REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.

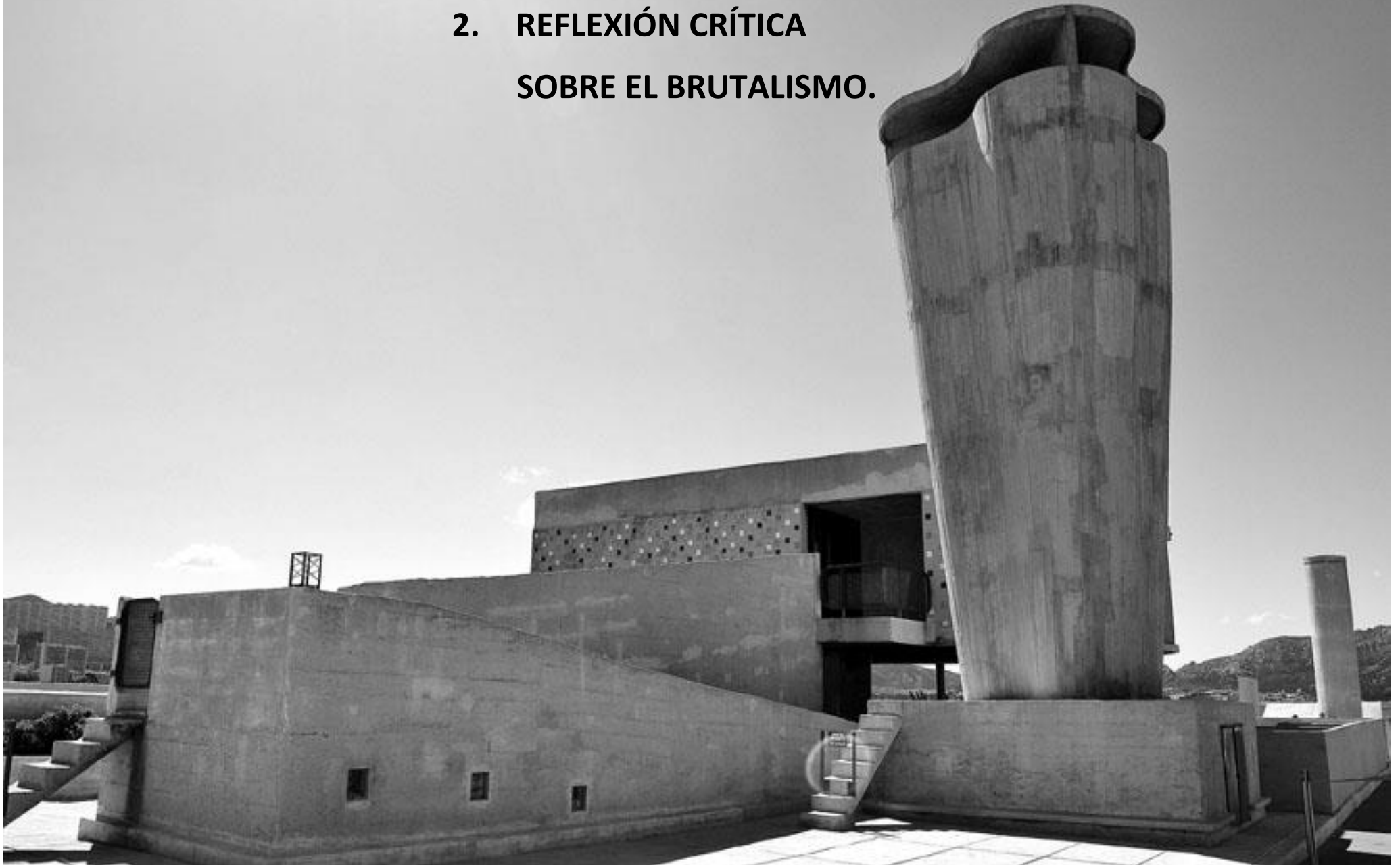




Figura 36. Fachada de la Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, Le Corbusier. Sin título (fotografía). André P. Meyer-Vitali en flickr.com. 2018. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/27vPapy>

2.1 INTRODUCCIÓN.

El brutalismo se asocia, de una manera inmediata y poco meditada, a gigantescas moles de hormigón armado dominando sobre ciudades sombrías. Los resultados estéticos de esta arquitectura fueron demasiado impactantes y bruscos para la época (décadas de los 50 y 60), provocando en la crítica especializada y en profanos sentimientos de aversión e ira. Anthony Vidler (2012) afirma que, aun hoy, gran parte de la sociedad considera que estos edificios han llegado al final de su vida útil. Esta animadversión se hace patente en numerosos documentos críticos y, sobre todo, en la gran cantidad de edificios demolidos recientemente³. En la actualidad se asiste a un resurgir, reivindicándose por parte de ciertos sectores⁴ el valor de los edificios pasados y construyéndose nuevas propuestas arquitectónicas. Esto ha generado nuevas reflexiones, las cuales siguen centrándose, casi exclusivamente y de forma irremediable, en los desarrollos teóricos tempranos.

Cronológicamente, el primer edificio aceptado perteneciente al brutalismo es la Unité d'Habitation de Marsella (1947-1952) de Le Corbusier, convirtiéndose la expresión *beton brut* —utilizada por el arquitecto para definir las texturas de hormigón visto— en la raíz semántica del término. La atribución del origen de esta tendencia al suizo está clara, pero no llega a ser desarrollada como eje del proceso reflexivo y crítico. Llamativamente, a pesar de que fue un gran teórico de la arquitectura del movimiento moderno, Le Corbusier no desarrolló de forma clara su filosofía de uso de los materiales en su obra de Marsella, la cual aplicaría en un gran número de proyectos posteriores. Esta ausencia por parte del ideólogo de la tendencia, que sin embargo se traduce en una vasta influencia a nivel mundial, ha generado un desconcierto entre los críticos e historiadores.

Josep Montaner (2007, p.19) afirma que “No hay crítica sin teoría, pero tampoco tiene sentido la teoría sin la crítica de la obra”. El crítico e historiador deja patente que esta afirmación no implica una linealidad cronológica en la que la teoría preceda a la obra, ya que considera que la teoría y la crítica la fundamentan primordialmente la misma obra arquitectónica (Montaner Martorell, 2007, p.20). Sin embargo, pasados más de 70 años desde la construcción de la Unité d'Habitation, aún no ha sido posible caracterizar al brutalismo dentro de un marco consensuado. Este estado de

³ Pragati Maidan (Raj Rewal y Mahendra Raj) demolido en 2018, Robin Hood Gardens (A. y P. Smithson), demolido en 2017, o el Orange County Government (Paul Rudolf) parcialmente demolido en 2015.

⁴ Los arquitectos Mark Pasnik, Chris Grimley, y Michael Kubo en Boston están comprometidos de forma activa con la defensa del brutalismo, al igual que la plataforma #SOS Brutalism de Alemania y la Fundación Internacional para la Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno (DOCOMOMO).



Figura 37. Casas La Roche y Jeanerette (1929), París, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Perroud, E. © FLC-ADAGP. 2014. Recuperado en https://www.swissinfo.ch/spa/le-corbusier_del-hormig%C3%B3n-a-las-terrazas-jard%C3%ADn/30487224

indefinición, de lo qué es y de cuáles son las obras que lo representan, ha bloqueado la generación de crítica, siendo extraordinariamente escasas las referencias y reflexiones sobre esta tendencia.

La presente investigación tiene como objetivo establecer una aproximación a la definición de brutalismo a través de la historiografía, del descifrado de la Unité d'Habitation y de la presentación de algunos ejemplos arquitectónicos. El concepto de sinceridad constructiva toma especial relevancia, ya que es la hipótesis de partida sobre la que se considera fundamentado el brutalismo, con la conciencia de que existen peculiaridades que lo singularizan y definen.

2.1.1 La sinceridad constructiva.

Esta concepción material fue caracterizada tangencialmente por Reyner Banham (1955) a través del uso de los materiales en sus cualidades inherentes y la exposición clara del sistema estructural, siendo una idea con la que ya comulgaban bastantes arquitectos del movimiento moderno. No está desarrollada de una forma teórica concisa (al igual que el brutalismo), existiendo cierta relación con una interpretación puritana, moral o ética de la arquitectura. Desde estas perspectivas, la sinceridad constructiva fue aplicada por arquitectos como Marcel Breuer, Mies Van der Rohe, Alvar Aalto, los Smithson o Le Corbusier⁵, todos ellos provenientes de entornos protestantes. Esta situación parece colocar el concepto en un marco cronológico e ideológico muy determinado; sin embargo, una visión más amplia permite dilucidar que se ha aplicado en diferentes épocas y regiones, constituyéndose en un recurso desarrollado a lo largo de la historia de la arquitectura. Mostrar el material que compone la arquitectura, así como su lógica constructiva y estructural, se aprecia en las primeras construcciones con menhires, en las cabañas primitivas, en las construcciones de los alarifes incas, en los acueductos y puentes romanos o incluso en la arquitectura románica y gótica. Es además una característica de gran parte de la arquitectura industrial de hasta mediados del S. XX, no siendo plausible en este caso la sospecha de la motivación moralista, ya que los factores determinantes son fundamentalmente económicos y funcionales.

Peter Collins (1970, p.258-259) reflexiona sobre la aplicación del concepto de sinceridad en arquitectura, extendiendo el significado a cuestiones del proceso de diseño y proponiendo que la crisis de teoría y de la arquitectura provienen de estas actitudes que tienden hacia la originalidad desmesurada y la mirada a uno mismo (considera que solo lo que surge del individuo es sincero). Esta perspectiva es demasiado radical, ya que un estudio pormenorizado de los proyectos que la aplican muestra complejidades que van más allá de la simple concepción estética o de una determinada posición de ruptura. La sinceridad constructiva es un recurso en lo que a la materia se refiere, pero se solapa a otros condicionantes

⁵ Aunque declarado ateo, es significativo el uso del calificativo “moral” al definir el blanco que aplicaba en sus obras de entreguerras, lo que muestra una preocupación por estos temas.

REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.



Figura 38. Hunstanton School (1949-1954), Norwich, de Alison y Peter Smithson. Sin título (fotografía). Anna Armstrong en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9rUzii>



Figura 39. Illinois Institute of Technology (1945-1947), Chicago, de Mies Van der Rohe. Perlstein Hall at Illinois Institute of Technology (fotografía). Ravi, J. 2011. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bc/IIT_Perlstein_Hall.jpg/800px-IIT_Perlstein_Hall.jpg

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

y motivaciones arquitectónicas, pudiendo generarse desde una visión moralista, pragmática, tecnológica o puramente conceptual.

Por tanto, en este documento se sustituirá la denominación de *sinceridad constructiva* por *claridad constructiva*, concepto sin cargas filosóficas relacionadas con la verdad o la moral, de manera tal que se comprenda esta actitud en su forma esencial y pueda ser entendida como un modo de interpretar y desarrollar lo constructivo.

2.1.2 Orígenes del brutalismo.

“En la ciencia siempre se atribuye el mérito al hombre que logra convencer al mundo de la verdad de una noción, no a la persona que la concibió primero.”

William Osler

En los inicios del brutalismo convergen tres situaciones que crean cierta confusión. La primera, la casi simultánea construcción de tres obras, muy significativas y mediáticas, que aplican de forma íntegra la claridad constructiva: la citada Unité d’Habitation; la Hunstanton School (1949-1954) en Norwich, de los arquitectos Alison y Peter Smithson; y el Illinois Institute of Technology (1945-1947) en Chicago, de Mies Van der Rohe. La segunda, el uso de una derivación del apelativo *brut* para nombrar al Nuevo Brutalismo, movimiento promovido por los arquitectos Alison y Peter Smithson y al cual ni Le Corbusier ni Mies se adscribieron jamás. La tercera, el desarrollo de la tendencia dentro de una indefinición teórica y que aún no se esclarece, no quedando establecidos sus límites y alcances concretos.

Revisando el aspecto material de estos tres proyectos encontramos como nexo común la claridad constructiva, pero se advierten importantes matices en la interpretación de esta. La Unité d’Habitation hace un uso expresivo, homogéneo y tosco del hormigón, mientras que la Hunstanton School y el Illinois Institute of Technology utilizan heterogéneamente ladrillo, metal y vidrio con gran contención y mesura; si bien los Smithson no alcanzan la pulcritud y finura de Mies en los detalles.

Los procesos teóricos y de diseño de cada una de estas propuestas son diversos y obedecen a diferentes inquietudes. En el caso de Le Corbusier, no existió ningún manifiesto o canon que se definiera previamente, ni tampoco desarrolló ninguno a posteriori, al menos de forma explícita. Tan sólo existe una referencia, muy anterior a la construcción de la Unité d’Habitation, en su libro *Vers une Architecture*, en el que plantea la siguiente definición: “L’architecture, c’est,



Figura 40. Esquina de fachada Hunstanton School (1949-1954), Norwich, de Alison y Peter Smithson. *Mies and the Smithsons* (fotografía). Anna Armstrong en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9sdwRV>



Figura 41. Detalle de esquina del Illinois Institute of Technology (1945-1947), Chicago, de Mies Van der Rohe. *Mies and the Smithsons* (fotografía). Anna Armstrong en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9sdwRV>

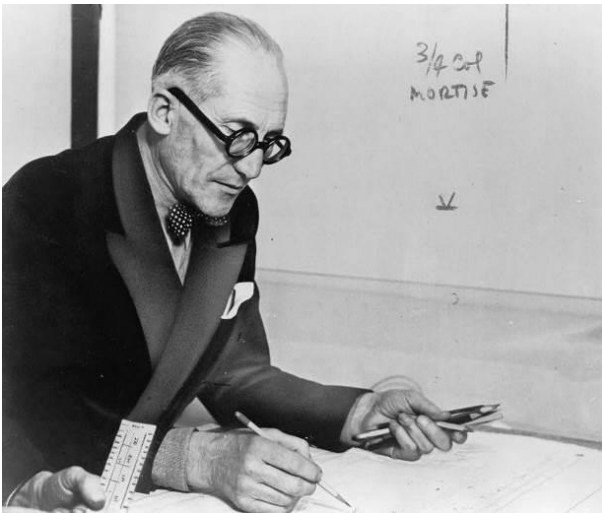


Figura 42. Arquitecto Le Corbusier en su despacho (fotografía). Susleriel en flickr.com. 2009. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/5SMFpe>

avec des **matières brutes**, établir des rapports émouvants”⁶ (Le Corbusier, 1958, p. XXXI). A pesar del gran lapso de tiempo existente entre los dos acontecimientos, Zevi (1980, p. 403) y Banham (1966, p.16) rubrican esta conexión. Banham advirtió de la extrañeza que puede generar en un historiador esta correspondencia, para después justificar sucintamente su existencia. Ciertamente se presenta como una declaración de intenciones, pero no se advierte que esta idea fuera desarrollada en su obra entre 1923 y 1947 de una manera paulatina. En edificios anteriores, como la Villa Cook (1926) o el Pabellón Suizo (1936), ambos en París, aparece una intencionalidad de mostrar la estructura en hormigón visto en ciertas partes, pero sin la integralidad, la contundencia ni la tosquedad de la Unité d’Habitation.

En contraste, la trayectoria racionalista de Mies Van der Rohe evolucionaba en una dirección que se condensó en el Illinois Institute of Technology. Su interés por la materialidad quedaba explícito en afirmaciones realizadas años antes y en el diseño de edificios previos. Mies fue desarrollando un proceso de exposición de la estructura que pasó de estar oculta en su primera etapa (por ejemplo, la casa Mosler, 1926, Postdam), a mostrarse levemente (por ejemplo, la casa Lange, 1927-1930, Krefeld), para finalmente llegar a la claridad total del sistema estructural y constructivo del Illinois Institute of Technology. Pero a diferencia de Le Corbusier, su concepto de claridad constructiva estaba supeditado a los cánones de pureza del movimiento moderno, generando un enaltecimiento de lo constructivo a través de la meticulosa concepción y ensamblaje de las partes. Este discurso preponderaba sobre la materia, la cual, aunque se mostraba de forma clara, no tenía motivaciones de expresarse en sus esencias.

Respecto a la Hunstanton School, se concibe previamente a las afirmaciones teóricas que luego la sustentaron y que conformarían el marco del Nuevo Brutalismo. La llegada a la interpretación de materiales y sistemas constructivos se encuentra muy ligada a la manera racionalista de Mies, incluso en las soluciones organizativas y espaciales, pero aparecen ciertas tosquedades en algunos acabados que nos conducen levemente al lenguaje lecorbusieriano. Philip Johnson (1954) reconoce la radicalidad y similitud con la arquitectura de Mies, pero asegura que los Smithsonian nunca habían visto su trabajo. Sin embargo, Manfredo Tafuri (1978, p.379) afirma rotundamente que se inspiraron en los modelos del alemán. Sea como fuere, este edificio no es posible considerarlo original en la concepción clara de los materiales (ya desarrollada por Mies), ni tampoco en la denominación que utilizaron para su encuadre teórico (inspirada en Le Corbusier). La relevancia histórica radica en los principios teóricos que se desarrollarían posterior a su construcción y que fundamentan el Nuevo Brutalismo, movimiento cargado de una fuerte ideología y talante revolucionario que, por la difusión de sus preceptos, opacaría a la idea de Le Corbusier.

⁶ La arquitectura es, mediante materiales brutos, establecer relaciones emocionantes (Traducción del autor).



Figura 43. Planta baja libre de la Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). marc.desbordes en flickr.com. 2015. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/tfDZDH>

La mediatización de las premisas de este movimiento, enfrentadas a la ausencia de otras, ha condicionado y confundido la interpretación de los paradigmas propuestos por los edificios de Le Corbusier y Mies. El desconcierto semántico y arquitectónico se genera al incluir una definición *ad hoc* para un edificio de Le Corbusier en un concepto de materialidad ya desarrollado por Mies. Se enredan ambas actitudes y aparecen sugeridas como una sola, generando tensiones intelectuales a la hora de incluir a ambos bajo el paraguas de una etiqueta que representa y pertenece legítimamente a la Unité d'Habitation. Por todo esto, estos tres edificios no deben ser interpretados dentro un mismo sistema lógico, ya que son expresiones diferentes de un tema atemporal y acultural como es la claridad constructiva.

De este modo, el término brutalismo debe referirse a la arquitectura influenciada por la forma expresiva, tosca y contundente de Le Corbusier en la Unité d'Habitation. En otro orden, el Nuevo Brutalismo debe circunscribirse a la arquitectura de los adscritos al movimiento, dentro de un espacio temporal y físico (década de los 50 y 60 en el Reino Unido), y a las posibles influencias ocasionadas fuera de las fronteras y en periodos posteriores. Esta cuestión, de manera más difusa, ya fue establecida por Banham (1966, p.62), quien diferenció al Nuevo Brutalismo por su aplicación de la ética y su condición de “inglés” respecto de las expresiones que se producían en el extranjero. Esto se evidencia además en la estructura del libro *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, donde se encuentra el capítulo “4.3. Manifiesto”, relativo al Nuevo Brutalismo, y el capítulo “6.3 Brutalist style”, donde se ocupa de los edificios fuera de Gran Bretaña. Confirmando esta separación, Tafuri (1978, p.381) establece como nexo único del brutalismo, pero interpretado de forma heterogénea, el lenguaje material y constructivo lecorbusieriano, rechazando de pleno al Nuevo Brutalismo como elemento aglutinador. Por tanto, se considera que el paradigma a esclarecer del brutalismo reside en la definición ya citada de arquitectura de Le Corbusier y, sobre todo, en su obra de la Unité d'Habitation y posteriores.

2.1.3 Breve repaso historiográfico sobre la crítica en el brutalismo y los acercamientos a su definición.

Banham (1955) publicó el artículo *The New Brutalism*, difundiendo el término Nuevo Brutalismo acuñado por los Smithson (2011) en 1953 y dando cierto cuerpo teórico al movimiento. Más tarde salió a la luz su libro *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* (Banham, 1966), el cual se convierte en la publicación más extensa y profunda sobre el tema. Aunque la presente investigación se ocupará más adelante de estos documentos, cabe rescatar ciertas definiciones enunciadas por los arquitectos y el crítico. Los Smithson escribieron: “El brutalismo intenta hacer frente a una sociedad marcada por la producción masiva y extraer la ruda poesía de las confusas y poderosas fuerzas que en ella se mueven” (Smithson & Smithson, 1957). Por su lado, Banham realiza varios acercamientos hacia definiciones y caracterizaciones del brutalismo (excluyendo las del Nuevo Brutalismo), no sin cierto carácter crítico respecto al desarrollo de la tendencia fuera de los límites británicos. En referencia a la definición de arquitectura de Le Corbusier ya citada, indica “Construir determinando relaciones de este orden, entre materiales, debía ser la ambición central del

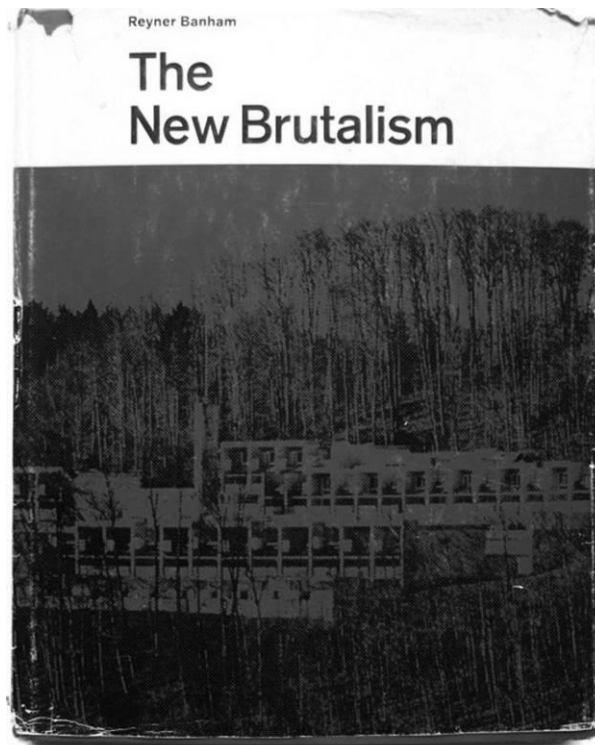


Figura 44. Portada del libro *The New Brutalism*. Sin título (Diseño con fotografía). Banham, R. 1966. London: Architectural Press

brutalismo” (Banham, 1966, p.16, Traducción del autor). Más adelante, en el análisis de las casas Jaoul de Le Corbusier, cita al arquitecto en una declaración sobre esta obra: “Los elementos de construcción son el único medio arquitectónico” (Banham, 1966, p.85, Traducción del autor). En la misma publicación, Banham afirma que “Ciertamente el brutalismo llegó a ser un idioma, 'une architecture', un estilo vernáculo; una estética suficientemente universal para expresar una variedad de modos arquitectónicos, aun perdiendo algo del fervor moral que iluminó sus primeras pretensiones de ser una ética” (Banham, 1966, p.89, Traducción del autor). Cabe resaltar que Banham circunscribe el brutalismo dentro del tema de la materialidad, sin embargo introduce a la estética como cuerpo caracterizador, hecho muy discutible que más adelante se desarrollará.

El resto de críticos e historiadores de la arquitectura hacen leves referencias al brutalismo –confundiéndolos en algunos casos con el Nuevo Brutalismo–, sin añadir nada relevante en lo que a lo teórico se refiere y limitándose a establecer juicios críticos sobre la tendencia, o directamente obviándola.

Así sucede con Leonardo Benévolo (1987), quien ignora al Nuevo Brutalismo y contempla aún menos un brutalismo internacional, no prestando atención a la innovación, en lo que tratamiento conceptual del material se refiere, de la Unité d’Habitation. Tafuri (1978, p.381) considera al Nuevo Brutalismo como una expresión teórica con poco valor en la producción arquitectónica, reconociendo la existencia de un lenguaje brutalista cuya autoría se la atribuye a Le Corbusier, pero sin llegar a definir en qué consiste exactamente. Kenneth Frampton (2002, p.266-272) realiza una síntesis personal sobre las tesis de Banham, con clara determinación de valorizar el desarrollo inglés del Nuevo Brutalismo y sin interesarse en lo que sucede fuera de las fronteras británicas. Realiza reseñas historiográficas redundantes a las del libro de Banham, evitando entrar en la reflexión sobre la parte ética que los Smithson inculcaron al movimiento en sus inicios. Es bastante relevante su aproximación a una caracterización brutalista, afirmando que: “...la verdad en el uso de los materiales fue un precepto esencial en la arquitectura brutalista, que se manifestó inicialmente en una preocupación obsesiva por la articulación expresiva de los elementos mecánicos y estructurales...” (Frampton, 2002, p.269), indicando posteriormente que “... el desarrollo posterior brutalista encontró gran parte de su vocabulario en la obra tardía de Le Corbusier” (Frampton, 2002, p.269).

Bruno Zevi (1980, p.403-409) es quizá el mejor aval de la existencia del brutalismo, reflexionando y mostrando ejemplos de edificios en diferentes partes del mundo (Sudamérica, Israel, Suiza e Italia), confiriendo así un carácter universal a la tendencia. Establece el origen en Le Corbusier, sin menoscabar la importancia teórica de los Smithson en el Nuevo Brutalismo. Realiza una caracterización en forma poética a través de la significación del atributo “bruto”: “Se entiende por materias brutas la presentación auténtica, arrogante casi, no sólo del cemento, del vidrio, del acero, de los ladrillos, sino también de los hilos eléctricos y de las tuberías de los planteamientos, de tal modo que el edificio declare

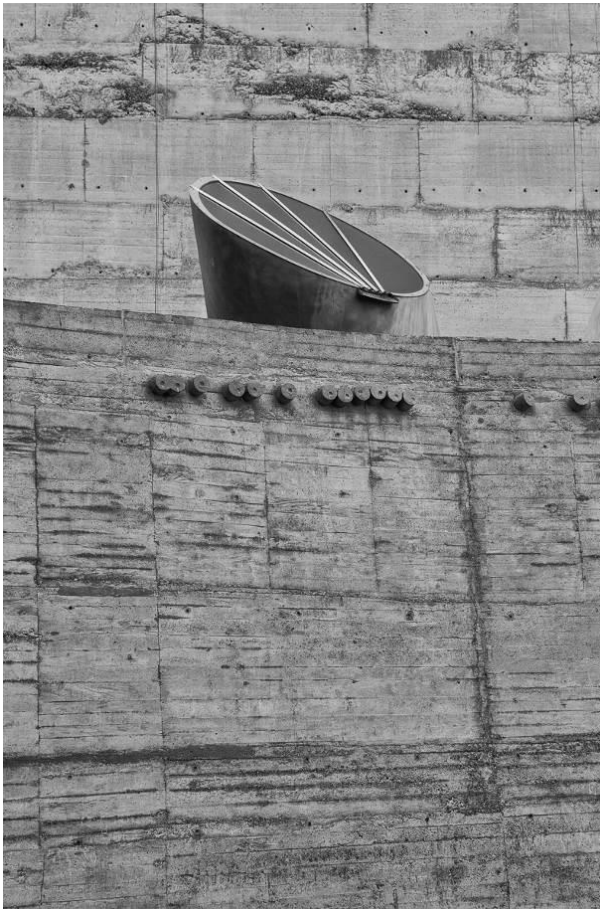


Figura 45. Detalle del Convento de la Tourette (1960), L'Arbresle, de Le Corbusier. *couvent-tourette-129-2* (fotografía). Serge Tanet en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/fiJ2Li>

exactamente cómo es y qué es, sin diafragmas formales, incluso con sanguínea rudeza y polémica abstinencia de cualquier acabado grato” (Zevi, 1980, p.403). Se aprecia en esta cita la mezcla entre características de la Unité d’Habitation y la Hunstanton School, esta última presentada por la consideración de las instalaciones dentro del carácter “bruto”.

William Curtis se refiere al Nuevo Brutalismo a través de “aspiraciones poco definidas” (2006, p.478), y a la hora de estudiar a la Unité d’Habitation y a los edificios posteriores de Le Corbusier evade analizar el tratamiento brutalista del material. Igual le sucede a Jean-Louis Cohen (2006), otro estudioso del arquitecto suizo que, aun realizando una monografía de su obra, no llega en ningún momento a señalar la peculiar tendencia del uso de los materiales en su última etapa.

Múltiples publicaciones han desarrollado su particular lista de edificios, pero gran parte no pasan del terreno descriptivo (Chadwick, 2016; Clement, 2011; Uffelen, 2017), centrándose en la mayoría de casos en los ejemplos en hormigón armado. La actitud más arriesgada sigue siendo la adoptada por Banham (1966), quien generó y analizó un amplio elenco de proyectos. En la actualidad se está desarrollando la iniciativa de Ruth Verde Zein a través del proyecto “Conexiones Brutalistas”⁷, el cual promueve un nuevo espacio de investigación y reflexión, pero del que aún no se ha obtenido una definición o caracterización claras.

Fuera de los entornos de erudición arquitectónica, podemos encontrar definiciones de brutalismo en algunos de los diccionarios de uso de algunos países, lo que demuestra la asunción de su existencia más allá de elucubraciones teóricas o críticas. Tal es el caso del Cambridge Dictionary, el cual define la entrada *brutalism* como “estilo arquitectónico en el que los edificios son grandes y de aspecto pesado y con frecuencia hechos de hormigón armado: Entre finales de la década de 1950 y mediados de la década de 1970, el brutalismo fue el estilo de universidades y edificios gubernamentales del Reino Unido” (Press, 2018, Traducción del autor). En el Diccionario de la Lengua Española también aparece una entrada para “brutalismo”: “Movimiento artístico, especialmente arquitectónico, que se caracteriza por enfatizar la naturaleza expresiva de los materiales” (Real Academia Española, 2019). El diccionario inglés centra el tema de una manera regionalista, realizando un juicio estético sobre sus resultados y una difusa relación con tipologías de un espacio temporal. Sin embargo, la definición de la Real Academia Española parece condensar la esencia que se extrae

⁷ Ruth Verde Zein está impulsando esta iniciativa que tiene por objeto generar un catálogo de obras brutalistas en el mundo. El proyecto surgió a partir de la elaboración de su tesis doctoral, creando un repositorio de obras brutalistas paulistas que, posteriormente, se ha ido ampliando a nivel internacional.

REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.



Figura 46. Convento de la Tourette (1960), L'Arbresle, de Le Corbusier. *couvent-tourette-136-2* (fotografía). Serge Tanet en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/fij2Nz>



Figura 47. Palacio de la Asamblea de Chandigarh (1951-1965), de Le Corbusier. *Sin título* (fotografía). Aleksandr Zikov en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/asgkWB>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

de las caracterizaciones descritas anteriormente, introduciendo como idea estructurante la “naturaleza expresiva de los materiales”, evitando incorporar la referencia estética como elemento definitorio.

Tras esta revisión –la cual excluye de forma intencional los atributos y reseñas exclusivos sobre el Nuevo Brutalismo en base a la justificación del apartado anterior– se observa una inclinación hacia la preponderancia del tratamiento de los materiales y tecnologías constructivas, aceptándose con rotundidad la influencia de la arquitectura de Le Corbusier en el paradigma brutalista. Es interesante el carácter poético de algunas de estas afirmaciones, como la de los Smithson, la de Zevi y, por supuesto, las de Le Corbusier, lo cual no debe ser considerado como anecdótico. El estudio de los acercamientos a las definiciones y caracterizaciones históricas del brutalismo muestra que la esencia está contenida dentro de su concepto de materialidad, no existiendo nexos de otro tipo, tales como esquemas funcionales, recursos espaciales, formas recurrentes u otros medios compositivos o estéticos, los cuales sí fueron propuestos inicialmente por Banham para el Nuevo Brutalismo y que más adelante se analizarán.

Perseguir una categorización rígida del brutalismo, o de cualquier otro movimiento, tendencia o estilo, es una quimera. Pero la revisión teórica de sus fundamentos contribuye a comprender su esencia y sus alcances, no entendiéndose como discurso homogeneizador y caracterizador, sino como recurso intelectual que participa en la percepción e interpretación de los edificios. Según Montaner (2007, p.5), la virtud de la reflexión crítica reside en encontrar el camino medio entre el exceso metodológico y el irracionalista.



Figura 48. Casas Jaoul (1954-1956), París, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). seier+seier en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aTZSPn>



Figura 49. Ingreso al Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018



Figura 50. Terraza superior del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

2.2 ANÁLISIS CRÍTICO DEL BRUTALISMO.

2.2.1 Banham y los Smithson.

En la década de los 50, los Smithson se convirtieron en la voz dominante de los jóvenes arquitectos ingleses que, desencantados ante el estancamiento de las propuestas contemporáneas del movimiento moderno, ansiaban un cambio radical. Su propuesta teórica se cimentó sobre el concepto de transparencia de los materiales y elementos tecnológicos, interpretándolo de forma similar a Mies y mirando con interés a Le Corbusier, añadiendo una serie de contenidos que daban respuesta a las condiciones especiales de postguerra. Estos temas se agregaron en función de las sensibilidades con determinados argumentos sociales y arquitectónicos. En este sentido se encuentran las tesis propuestas sobre la aplicación de la topología⁸ y del aformalismo⁹, recogidas por Banham (1966), temas que recibían gran atención por parte de los arquitectos de finales de los 40 que buscaban nuevos patrones y estructuras formales. Observando estas ideas, desde la visión general de replanteamiento de los elementos y lenguajes que configuran la arquitectura, se encuentran nexos comunes con la Unité d'Habitation, aunque la formalización teórica concisa a través de estos dos conceptos difiere completamente.

En 1957 los Smithson (1957) enunciaron: “Hasta ahora, el brutalismo se ha discutido estilísticamente, mientras que su esencia es ética”. Esta idea se convertiría en estandarte del Nuevo Brutalismo, la cual se relacionó con una visión social (cargada de cierto paternalismo) que no acabó de desarrollarse de forma clara, con un éxito muy relativo en las propuestas arquitectónicas y urbanas. Hay que considerar que esta ética, más allá de la indefinición arquitectónica que la rodea, es circunstancial a la época y al lugar, no pudiéndose suponer inherente al desarrollo universal de brutalismo evidenciado por Zevi (1980, p.403-409) y por el mismo Banham (1966). Esto no significa que no tenga relevancia en el estudio del Nuevo Brutalismo, pero desde luego no fue un concepto general aplicable en la obra tardía de Le Corbusier ni de los arquitectos influenciados por esta, cuyas pretensiones eran mucho más trascendentales y artísticas.

Banham realiza un primer acercamiento a la claridad constructiva en su artículo de 1955, caracterizando en dos ocasiones al Nuevo Brutalismo mediante tres cualidades fundamentales. En ambas formulaciones existen dos aspectos comunes: la apariencia de la estructura de forma clara y la valoración de los materiales por sus propiedades inherentes

⁸ En matemáticas, la topología estudia las propiedades de los cuerpos geométricos que no se alteran tras transformaciones continuas. La interpretación en arquitectura realizada por los Smithson consistió en dar primacía a las relaciones entre espacios y circulaciones frente a la forma, llegando incluso a negar esta.

⁹ El aformalismo descrito por Banham se refiere a aquello que no le concierne técnicas de composición geométrica o visuales preconcebidas.

REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.



Figura 51. Instituto del Patrimonio Cultural de España (1967-1990), Madrid, de Fernando Higueras. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019



Figura 52. Geisel Library (1970), San Diego, de Pereira y Asociados. Sin título (fotografía). Maciek Lulko en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Lxbfiw>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

(Banham, 1955). Estas premisas, enfrentadas a la posición de la Unité d'Habitation, se convierten en una interpretación racionalista de los materiales, siendo aplicables de forma íntegra en la concepción lecorbusieriana pero no llegando a definirla plenamente. La variante de la primera caracterización, ya centrada en el discurso del Nuevo Brutalismo, es la legibilidad formal de la planta (Banham, 1955) obtenida del análisis de la Hunstanton School. Su carácter circunstancial impide que se pueda tomar como una propiedad implícita, reconociéndolo Banham en páginas posteriores. En ese momento corrige la caracterización, eliminando este parámetro e incluyendo la "memorabilidad" como imagen. Este último concepto se presenta altamente sugerente, pero está cargado de una gran subjetividad a la de hora de determinarlo. Quizá por ello ha sido una característica reiteradamente omitida en los análisis críticos (Goad, 2015), a pesar de la indudable potencia estética de gran parte de los edificios brutalistas. Para Banham (1955), la buena arquitectura es memorable, ya que trabaja con la claridad del sistema estructural y funcional. Pero el desarrollo edilicio del brutalismo demuestra que, en muchos casos, se obtiene un gran impacto visual que trasciende a la simple visibilidad de estructura y función. Así sucede en gran parte de los edificios de Le Corbusier posteriores a la Unité d'Habitation, tales como el Convento de la Tourette (1960) en L'Arbresle, el Palacio de la Asamblea en Chandigarh (1951-1965) o las casas Jaoul en París (1954-1956). También se advierte esta característica en inspiraciones posteriores de otros arquitectos, tales como el Templo de la Patria (1978-1982) y el Edificio CIESPAL (1976-1978), ambos en Quito, de Milton Barragán; el Instituto del Patrimonio Cultural de España (1967-1990) en Madrid, de Fernando Higueras; la Wotruba Church (1974-1976) en Viena, del escultor Fritz Wotruba; la Geisel Library (1970) en San Diego, de Pereira y Asociados; así como en un gran número de otros exponentes a lo largo y ancho del mundo. Estos proyectos, cargados de una gran plasticidad y dramatismo en las composiciones resultantes, difuminan los límites entre la arquitectura y la escultura, conteniendo este carácter memorable de la imagen que no lo otorga la simple claridad constructiva.

Pero la parte que reviste mayor importancia de los dos documentos de Banham, y no precisamente por su extensión, es la atribución a Le Corbusier de la autoría del primer edificio brutalista: la Unité d'Habitation. Banham (1955) le rinde homenaje comenzando su artículo de 1955 con la cita ya reproducida anteriormente: "La arquitectura es, mediante materiales brutos, establecer relaciones emocionantes" (Le Corbusier, 1958, p.XXXI, Traducción del autor). Posteriormente dedicaría un capítulo completo a la Unité d'Habitation en su libro (Banham, 1966), siendo en este aspecto honesto, pero el uso indistinto en ocasiones de brutalismo y Nuevo Brutalismo, así como establecer a los Smithson como pioneros absolutos de este último, produce confusión y desvía la idea de situar a Le Corbusier en una posición preponderante.



Figura 53. Wotrubach Church (1974-1976), Viena, del escultor Fritz Wotrubach. Sin título (fotografía). st4rbucks en flickr.com. 2008. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/5hKuQE>



Figura 54. Detalle de superficies de la Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). marc.desbordes en flickr.com. 2015. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/sA6tUE>

2.2.2 La Unité d'Habitation.

En este edificio Le Corbusier trabaja con vastas superficies de hormigón visto de acabado rudo. Se muestra la cruda realidad de lo constructivo de forma sincera y desnuda. El concepto lo aplica a la parte material, pero también a los elementos constructivos y arquitectónicos, evidenciándose la estructura, la forma en que se ha construido y su función en el conjunto. Las escaleras, chimeneas o elementos portantes aparecen sublimados en sus formas y texturas. No es sólo una cuestión de claridad constructiva, hay además una elevación del elemento tecnológico. Es una exaltación al hormigón, a la materia, utilizando sus propiedades perceptivas dentro de una concepción artística. Este revolucionario uso del hormigón, sin pulimentos y con acabado tosco, genera una ruptura conceptual y estética con los principios desarrollados hasta el momento por el movimiento moderno. Por primera vez se propone, por parte de una figura internacional, una arquitectura que contempla la imperfección como elemento de diseño. Se genera entonces un nuevo lenguaje revolucionario, con implicaciones más profundas que las simplemente texturales y estéticas.

Este proceso se lleva a cabo a través de una homogeneización del material en las soluciones tecnológicas. Existe una reflexión y un esfuerzo por solucionar la mayor parte de los elementos constructivos en el material protagonista: el *beton brut*. Elementos que tradicionalmente tenían asociados determinados materiales se reinterpretan para cristalizarse en hormigón, tales como escaleras, barandas, muros o juegos de niños. La Unité d'Habitation contiene una meditación que parte de la idea poética de "material bruto" enunciada por Le Corbusier, intuita por Banham (1955, 1966) e interpretada de forma más concisa por Zevi (1980, p.403). Este concepto surge del interés de Le Corbusier por la arquitectura clásica y su atracción hacia lo primitivo, que en un intento paradójico de recreación moderna fue concretado a través de la metáfora del apelativo "bruto". Se entiende que el uso del adjetivo "bruto", en este caso, no está relacionado con las acepciones en francés del término concernientes con la estupidez o la vida en naturaleza; más bien se conecta con la definición "quien está en el estado en que la naturaleza lo ha producido, cuyo material no ha sido modificado o muy poco transformado" (Française, 2019, Traducción del autor). Trasladando la idea a la realidad arquitectónica, obtenemos un tratamiento de los materiales estructurales y constructivos sin revestimientos ni envolventes, presentados en su forma natural. Es decir, Le Corbusier estableció el concepto de claridad constructiva, de una forma sugerente, muchos años antes de que Banham publicara su artículo de 1955. Bien es cierto que, desde sus inicios, el movimiento moderno predicó la sinceridad de los materiales, pero esta se entendía de una manera superficial, aceptando revestimientos, envolventes o pinturas. Le Corbusier otorga una nueva dimensión al tema, proponiendo una concepción perceptiva sólida, considerando importante no solo a la superficie, sino también a la masa. Esta diferencia es de suma importancia, pues coloca al brutalismo, en cuanto a interiorización y desarrollo conceptual de la cuestión material, en un nivel reflexivo diferente al del movimiento moderno.



Figura 55. Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Josep Maria Torra en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/7XhHvh>



Figura 56. Piscina Municipal de Toro (2010), de Vier Arquitectos. Sin título (fotografía). Fernández, H. 2015. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://vier.es/wp-content/uploads/2015/05/06_PISCINA_MUNICIPAL_TORO_.jpg



Figura 57. Cementerio de Igualada (1985-1994), de Enric Miralles y Carme Pinós. Sin título (fotografía). Leon en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9P4iDi>

Le Corbusier no quería expresarse sobre el material sólo en términos de sinceridad y solidez. Las connotaciones específicas del término “bruto” inducen hacia la tosquedad y la falta de pulimentos, otorgados por los grados de libertad de las imperfecciones que se dan en un proceso constructivo sin control absoluto en los acabados. Esta postura se contrapone a la praxis de Mies, quien condensaba una actitud de perfeccionismo, pulcritud y racionalismo en el uso del material. Son dos posiciones diametralmente opuestas ante el concepto de claridad constructiva. Mies, mucho más conservador, circunscrito a las concepciones clásicas de la arquitectura y con un criterio totalmente constructivo. Le Corbusier, en cambio, audaz, propositivo y revolucionario, conquistando terrenos que trascienden a la propia arquitectura.

2.2.3 La materialidad del brutalismo.

Curtis, en relación al Palacio de la Asamblea de Chandigarh de Le Corbusier, expresa: “...su impecable control escultórico y su sentido del orden visual garantizaron que la unidad y la diversidad se mantuvieran en equilibrio”(Curtis, 2006, p.514). Hay que destacar que previo a la Unité d’Habitation este carácter escultórico en las obras de Le Corbusier estaba desplazado por las motivaciones racionalistas y las experimentaciones puras de la profesión. Es a partir de este momento cuando surgen los edificios más propositivos y libres, como si el descubrimiento de este nuevo lenguaje brutalista tuviera implicaciones en otros aspectos de diseño distintos a los propiamente inherentes a la materialidad. Es importante considerar que Le Corbusier tuvo un paréntesis profesional que comenzó con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, lo que lo sumergió en actividades artísticas alternativas a la arquitectura.

Por tanto, la claridad constructiva del brutalismo se sitúa dentro un campo expresivo y no racionalista, que experimenta en momentos con un lenguaje puro de la escultura y que se separa radicalmente de la concepción material del movimiento moderno. Esta inclinación hacia una noción plástica, junto con un entendimiento literal del edificio de Marsella, ha generado una predilección especial por el uso del hormigón armado. Sus características de maleabilidad, resistencia y disponibilidad a nivel global lo convierten en un medio expresivo óptimo; pero no se debe caer en el error de considerarlo el material característico. El mismo Le Corbusier experimentó con el ladrillo y la madera en las casas Jaoul, abriendo la interpretación del concepto “bruto” a cualquier material, ya sea de origen industrial —como el ladrillo o el hormigón— o de procedencia natural —como la madera—. Este aspecto es muy relevante a la hora de identificar los edificios que trabajan a la manera brutalista, ya que un prejuicio determinado por el tipo de sistema constructivo puede desechar proyectos dignos de ser estudiados. Un ejemplo en esta línea es la interpretación del sistema del tapial en la Piscina Municipal de Toro (2010), de Vier Arquitectos. El Cementerio de Igualada (1985-1994) de Enric Miralles y Carme Pinós incluye al uso brutalista del hormigón materiales como la piedra en gaviones, la madera o el acero.



Figura 58. Cementerio de Igualada (1985-1994), de Enric Miralles y Carme Pinós. *Sin título* (fotografía). Leon en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9P6Yp3>



Figura 59. Le Corbusier en el Partenón. 1911 (fotografía). Alberto Campo Baeza en flickr.com. 1911. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/dnewJm>

2.2.4 Propuesta de definición.

Sintetizando los resultados obtenidos, a través de la interpretación de “materiales brutos” y de la reflexión sobre la Unité d’Habitation, se puede realizar un acercamiento a la definición de brutalismo:

Arquitectura que trabaja con el paradigma de “materiales brutos” a través de motivaciones expresivas, cercanas a la escultura, mediante una filosofía no racionalista que se caracteriza por una homogeneización del uso del material y una concepción sólida y robusta de este, sin incluir intrínsecamente formas, esquemas, estéticas, ideologías o materiales determinados.

Una revisión de la producción denominada como brutalista encaja en su mayor parte dentro de estas categorías, pudiéndose expandir a edificios que no han sido contemplados dentro de esta tendencia. Como nota, advertir que esta definición tentativa tiene un origen ortodoxo y literal basado plenamente en Le Corbusier, al que se considera como el único creador legítimo.



Figura 60. Joseph Beuys. Joseph Beuys - Foto by Erich Puls (fotografía). Puls, E. Año desconocido. Erich Puls | ©. Fotografía de la fotografía original de cea + en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9KLPJy>



Figura 61. Estructura de dólmenes en Bretaña, Francia. Roche aux Féés (fotografía). marcovdz en flickr.com. 2009. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/73dExx>

2.3 CONCLUSIONES.

El paradigma lecorbusieriano de brutalismo está conexo con Mies y con el Nuevo Brutalismo a través de la inclusión de la claridad constructiva. Este concepto se cristaliza a través de una sintaxis que no utiliza recursos geométricos, formales o estéticos. Se convierte en un símbolo que se hace inteligible a través de la percepción de un “qué es” y “cómo se hizo”, enunciándose mediante la transparencia de su materialidad y de la técnica que la organiza. Es un proceso similar al seguido por el artista Joseph Beuys¹⁰ en su obra (sin resultados estéticos comparables), siendo en este caso las cualidades de la materia las que configuran el lenguaje abstracto de la expresión artística, conformándose el léxico a través de la temperatura, la textura, la consistencia o la densidad. Subrayar que Beuys y el brutalismo coinciden en la sintaxis de su lenguaje conceptual, pero no en la semántica. Esta profundidad del concepto de claridad constructiva está dentro de las pautas de Le Corbusier y de Mies, pero no fue lo suficientemente ponderada por el Nuevo Brutalismo.

La diferenciación del brutalismo radica en la motivación artística y expresiva que propuso Le Corbusier, apartada de una interpretación funcionalista o racionalista del uso del material. Su visión “bruta” de la masa induce a una idea alejada de la glorificación tecnológica de Mies, relegando el progreso cultural a un segundo plano e imponiendo una concepción natural y auténtica de la arquitectura. Mies alababa a los prodigios industriales, creando una visión moderna y antropocéntrica de la materialidad. Sin embargo, Le Corbusier se refería a los materiales como “amigos del hombre” (Banham, 1966, p.85, Traducción de la autor), sin concebirlos como un elemento bajo el control humano.

La visión lecorbusieriana carece de demarcaciones, más allá de las propias impuestas por el diseñador y las posibilidades técnicas. Es una elucubración sobre el regreso al origen, a lo primitivo y salvaje; un elogio al dolmen, caracterizado por la mínima transformación, la homogeneidad del material y una geometría proporcionada por la forma en que este viene dado. La abstracción escultórica pasa a ser parte del lenguaje arquitectónico, generándose motivaciones plásticas, buscando el dramatismo y la metáfora, trabajando con la composición, la luz y la textura.

Esta inclinación hacia la exaltación del material genera reflexiones que afectan a todos los campos del proceso creativo arquitectónico, influenciando en el resultado formal y espacial. La estructura y la parte constructiva pasan de ser un medio a convertirse en el tema. La perspectiva de las cualidades, esencias y formas de los sistemas estructural y constructivo, así como de los elementos que lo componen, se distorsiona, se engrandece y se abstrae. Las vigas, muros, losas, uniones y ensambles constituyen ahora el lenguaje principal que registrará al edificio, afectando de igual manera a

¹⁰ Este artista alemán ha trabajado en varios soportes, como la escultura, la performance o la instalación. En su forma de entender el arte el símbolo remite a la materia y el objeto. Mediante su descontextualización y reutilización consigue que el objeto genere un nuevo nivel perceptivo y experiencial.

REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.



Figura 62. Caja Granada (1999-2001), Granada, de Campo Baeza. Sin título (fotografía). Suzuki, H. 2007. Publicada por Alberto Campo Baeza en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/F5aXk>



Figura 63. Casa do Musica (2001-05), Porto, de Rem Koolhaas. Casa da Música, Porto - Portugal (fotografía). Paolo Margari en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aGjARX>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

la interpretación de los elementos arquitectónicos convencionales. Esta meditación conlleva, casi indefectiblemente, a un proceso de deconstrucción arquitectónica de los arquetipos históricos y culturales, poniendo en crisis a la función y a la forma.

El brutalismo no surge de un proceso compartimentado que se inicia con una concepción arquitectónica a la cual se aplica posteriormente un tratamiento determinado en los materiales. Es un compromiso que se toma desde la misma génesis del proyecto y que afecta a las formas, a los espacios y a los volúmenes, pero sin geometrías asociadas, ni reglas compositivas o esquemas redundantes. De este proceso surgen propuestas formales innovadoras, rompedoras y expresivas, calificables como “memorables”.

El brutalismo no busca la estética, busca la recreación en el material, obteniéndose una estética como resultado. Esta recreación se genera bajo unos parámetros desarrollados de forma intuitiva, ya que pertenecen a la parte menos racional de los procesos mentales, convirtiéndose así en expresión artística. Kathia Hanza (2009, p.54), reflexionando sobre Kant y la estética, afirma: “...lo estético es únicamente lo que sentimos a propósito de cualquier representación y no consiste en determinadas cualidades objetivas de los objetos. Ciertamente, esas cualidades objetivas incidirán en la representación y cómo uno se pueda sentir a propósito de ella, pero, insiste Kant, sería equivoco llamarlas estética.” Por tanto, establecer como nexo común la estética dentro del brutalismo es un error, ya que esta es tan solo un resultado de la aplicación de conceptos teóricos y artísticos más profundos.

El brutalismo es una actitud primitiva frente a la materialidad que fue recuperada y reinterpretada de una manera moderna a través de la construcción de la Unité d’Habitation. Su flexibilidad y adaptabilidad le permiten evolucionar sin que su paradigma de exaltación del material caduque o pase moda. Existe una gran cantidad arquitectos que se acercan a la interpretación brutalista del hormigón solo en determinados proyectos. Ejemplos como Campo Baeza, en la obra Caja de Granada (1999-2001); Rem Koolhaas, en el edificio de la Casa do Musica en Porto (2001-2005)); o Zaha Hadid, en el Museo Messner Mountain en Bolzano (2015). Algunos arquitectos actuales utilizan el lenguaje brutalista de forma asidua, como el argentino Luciano Kruk. Se aprecia en estos casos contemporáneos cómo la tosquedad de la Unité d’Habitation ha sido controlada, pero persisten las motivaciones de solidez y homogeneidad de la materia, la ausencia de racionalismo en la interpretación de lo constructivo y las motivaciones expresivas de lenguaje escultórico.

El estudio del brutalismo, a través de su creador y de su *opera prima*, ha arrojado resultados que han permitido realizar un acercamiento a su definición. Dicha definición parte de patrones objetivos –como la solidez y homogeneidad del material–, incluyendo conceptos pertenecientes al ambiguo terreno de la expresión artística. El carácter escultórico y

REFLEXIÓN CRÍTICA SOBRE EL BRUTALISMO.



Figura 64. Atalaya del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

poético del brutalismo ha sido puesto en relieve por diversos arquitectos y críticos, siendo una cualidad perteneciente al campo de la intuición y de la percepción personal, por lo que no es posible evidenciarla mediante el método científico.

Su carácter parcial, relativo al tema arquitectónico de la materialidad, lo coloca en una extraña situación. La limitación objetiva que lo define, dentro del reducido campo del tratamiento del material, deja abiertas infinitas posibilidades en el resto de temas de arquitectura. Esto permite que aparezca asociado a otras teorías, como puede ser el funcionalismo, el racionalismo, el organicismo o el deconstructivismo, las cuales complementan el discurso proyectual. A modo de ejemplo, se puede considerar la Unité d'Habitation como racionalista en su esquema organizativo, sin embargo, en su concepto de materialidad es brutalista.

Esta maleabilidad le ha permitido adaptarse, aun perdiendo en ocasiones ciertas características de las primeras obras, siendo ya un lenguaje universal que se ha desarrollado durante más de 70 años y que, con seguridad, continuará haciéndolo.



Figura 65. Museo Messner Mountain (2015), Bolzano, de Zaha Hadid. Sin título (fotografía). ::ErWin en flickr.com. 2017. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Y7MKML>



Figura 66. Fachada de la Central Hidroeléctrica de Proaza (1968), Asturias, de Joaquín Vaquero Palacios. *Central Hidroeléctrica de Proaza* (fotografía). JR Fernández en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/iXaTZ3>

2.4 CONSECUENCIAS TEÓRICAS EN LOS CRITERIOS DE INTERVENCIÓN PATRIMONIAL.

Como ya se comentó en la introducción, el proceso de catalogación como edificios patrimoniales de varias obras de Milton Barragán ha abierto una reflexión de aplicación práctica. La investigación realizada sobre el brutalismo genera un campo de reflexión en esta línea, que es aplicable a estos edificios de manera general y, por tanto, aplicable a la obra de Milton Barragán. El estudio pormenorizado de cada edificio incluirá las especificidades de las motivaciones de proyecto, sus circunstancias vitales y la percepción en el imaginario, que en conjunto definen su significado. En este caso, solo se van a plantear las consecuencias teóricas del brutalismo en su tratamiento patrimonial, quedando pendientes los estudios particulares a investigaciones posteriores.

Para determinar el impacto de la teoría en el patrimonio brutalista, se ha realizado un análisis comparativo con una arquitectura que trabaja en ocasiones con un mismo lenguaje material, pero que obedece a circunstancias distintas: el patrimonio industrial. El uso de la claridad constructiva y la semejanza de los materiales empleados pueden inducir a proponer estrategias de intervención similares, si se realiza desde un punto de vista puramente materialista. Es por ello que este apartado enfrentará las diferencias conceptuales entre ambas arquitecturas, con el objetivo de que, mediante el contraste, se diluciden las implicaciones de la teoría en el brutalismo.

2.4.1 Introducción.

La conexión existente entre el movimiento brutalista y ciertos edificios industriales se fundamenta en similitudes constructivas y en los problemas que se generan a la hora de intervenir patrimonialmente. Si bien el brutalismo se caracteriza principalmente por el uso del hormigón y ladrillo vistos, las construcciones industriales incorporan, además de estos materiales, al acero.

A los efectos presentes, el patrimonio industrial que se contempla es aquel que carece de revestimientos y enlucidos, apareciendo los materiales estructurales y constructivos en su aspecto desnudo. Este tipo de construcciones, al igual que el brutalismo, contienen el concepto de claridad constructiva.

Estos rasgos se hallan reflejados en gran parte de los edificios industriales y en todos los brutalistas. Sin embargo, las concepciones y motivaciones proyectuales entre ambos son completamente diferentes. Esto condiciona que, ante una mirada atenta y sensible, los criterios patrimoniales de intervención que se puedan generar difieran en lo teórico, aunque en lo constructivo y tecnológico puedan resultar casi idénticos.



Figura 67. Hornos de hierro en Lucainena de las Torres (1900), Almería. *Iron ovens near Lucainena, Andalusia. B&W image.* (fotografía). Roy Luck en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aK57Bi>

Todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir (Solá-Morales, 1982).

Por tanto, un acercamiento interpretativo a incluir en el proceso de intervención patrimonial es aquel que contempla los condicionantes que formaron el proyecto, cristalizados en lo construido y contenidos en el significado del edificio resultante. El objetivo de esta reflexión es establecer las consecuencias del proceso creativo de diseño en el tratamiento patrimonial de dos expresiones edilicias que trabajan con la claridad constructiva: la industrial y el brutalismo; aparentemente muy similares pero con divergencias muy pronunciadas en lo conceptual.

2.4.2 Reflexiones desde la materialidad sobre el brutalismo y las construcciones industriales.

Según la caracterización y definición establecida en este documento, el brutalismo existe y tiene un patrón. Este se define, más allá del uso exclusivo del hormigón visto, por una concepción de la materia que permite que sus cualidades físicas ejerzan influencia en el resultado —no controlada en su totalidad por el diseñador— a través de grados de libertad otorgados por el proceso constructivo. Por ejemplo, los encofrados de la Unité d'Habitation de Marsella, que aunque dirigen de forma general la geometría de la intervención, permiten ciertas singularidades en el acabado que dan un aspecto irregular en la superficie y una percepción tosca.

En el caso de aquellas construcciones industriales que aplican la claridad constructiva, las motivaciones difieren completamente, ya que, en general, no existe un movimiento arquitectónico que las dirija en una determinada dirección¹¹. Las premisas obedecen a criterios relativos a lo funcional y lo económico, primando los sistemas sencillos pero eficaces, donde no se pretende una calidad espacial determinada ni, en principio, una estética arquitectónica.

Existen retos técnicos comunes en lo que concierne a la conservación material y constructiva de los edificios brutalistas y los industriales, pero se diferencian en la memoria intangible contenida, que para los primeros será el paradigma de material expresivo y para los segundos la concepción pragmática de lo constructivo y el recuerdo nostálgico de procesos pasados. Evidentemente, la singularidad de cada caso de estudio aportará otros aspectos patrimoniales intangibles, pero los descritos son comunes en los conjuntos brutalistas e industriales.

¹¹Existen ejemplos de arquitectura industrial influenciada por movimientos o estilos arquitectónicos, como por el Art Nouveau o el movimiento moderno, pero son de escasa recurrencia a lo largo de la historia y suelen centrarse en recursos puramente ornamentales o estéticos.



Figura 68. Búnker en la línea de Mannerheim (1939), Istmo de Carelia, Finlandia. Sin título (fotografía). Ninara en flickr.com. 2018. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/2aC9EXS>

Realizando una revisión de los criterios internacionales sobre la intervención patrimonial, el tema de la materialidad y sus consecuencias teóricas y críticas no se desarrolla en ningún caso de forma profusa. En los orígenes del debate, Ruskin propone una conservación materialista y sin trascendencia conceptual del objeto, mientras que Viollet de Duc plantea el significado del edificio como idea contrapuesta a lo material, estableciendo una brecha entre ambos. Cesare Brandi (1989), alineado en cierta forma con Ruskin, considera a los restos materiales como el único testimonio legítimo del edificio. La autenticidad material es promulgada también por los arquitectos restauradores con motivaciones más proyectuales hacia la reutilización respetuosa del edificio, apostando por una “restauración crítica”, inscrita dentro de las *Cartas del Restauo* (Vargas, 2016). Por último, la postura más salomónica es la de los arquitectos que se acercan desde los proyectos arquitectónicos y no desde la restauración, considerando aspectos de esta e incluyendo aquellos conceptuales a los que se les asigna valor. La falta de una teoría o metodología al respecto deja supeditado el resultado de la intervención a la calidad y sensibilidad del proyectista. Los criterios del *The International Committee For The Conservation Of The Industrial Heritage* (TICCIH)¹² hacen referencias segmentadas a la conservación material —a través del criterio IV, en el que se indica que se deben mantener los materiales significativos— y a la conservación conceptual del proceso creativo —a través del criterio II, en el que se recomienda un profundo conocimiento del propósito, o los propósitos, por lo que se construyó—, no estableciendo un posible nexo común entre ambos. Antoni González (1999), en referencia a la autenticidad, realiza un acercamiento que, a efectos de esta investigación, tiene un valor muy significativo (aunque no definitivo), estableciendo que el valor no se refiere tanto a la materialidad como a ciertos valores esenciales de carácter mecánico, espaciales y formales que le son propios a los sistemas constructivos. Ampliando este significado, la autenticidad también se condensa en los paradigmas que le dieron forma y textura, y que condicionaron ciertas reglas en su uso y aplicación.

Al tratarse la materia y su carga conceptual como elementos patrimoniales, debemos entender que el uso expresivo que hace de esta el brutalismo condiciona los criterios de intervención en sus edificios. Este factor puede ser leído desde el polo conservacionista o desde el intervencionista, ya que es adaptable a cualquier actuación. Realizando una lectura teórica sobre la obra construida, se entiende que la expresividad del material expuesto y su inclinación hacia un estado natural son la piedra angular. Por tanto, existe implícito un concepto de “naturalización”, entendido como una interacción de la materia con el medio. Esta relación se establece en unos términos que al imaginario popular (y también al erudito) le resulta de difícil comprensión: superficies sucias con manchas producidas por el efecto de las precipitaciones, pátinas de musgo y moho, cambios de color o disgregación de la materia por los efectos climáticos y

¹² Organización mundial de patrimonio industrial cuyos objetivos son fomentar la cooperación internacional para preservar, conservar, investigar, documentar, investigar, interpretar y hacer progresar la educación del patrimonio industrial.



Figura 69. Superficie pintada en moldura del edificio Artigas (1970-1972) de Milton Barragán. Sin título (Fotografía). Fuente: Propia. 2019

del paso el tiempo. Por ello, intervenciones *a priori* nimias en edificios brutalistas pueden cambiar radicalmente su significado, tales como aplicar pinturas o enlucidos sobre los materiales en estado natural. Es decir, una actuación conservacionista ante la materialidad del brutalismo, desde un punto de vista integrista, consistiría en no realizar ninguna acción. Ni limpieza, ni resanado, ni aplicaciones de ningún tipo de protección. Las manchas, la degradación o lo biológico forman parte de la naturalidad y naturalización del material, reforzando la idea teórica que fundó al edificio. Esta postura no precisa más que de una adecuación mental al concepto de belleza, la misma que tuvo que realizar gran parte de la crítica y del público en general ante la imponente Unité d'Habitation, cuyos parámetros de calidad y terminación suponían una ruptura sobre la percepción de lo que debía ser la estética de un edificio terminado. Esta posición planteada acepta el proceso de senectud y decrepitud de la obra, ofreciendo un proceso de muerte digna, en el que operaciones de cirugía, ortopedias o apósitos no son contemplables desde el punto de vista brutalista.

En el caso de una actitud intervencionista, los criterios sobre las preexistencias serán idénticos a los mencionados. La reflexión surge sobre cómo se debe actuar con los elementos nuevos a incorporar. El proyectista debe tomar en cuenta el aspecto de claridad constructiva con alcances expresivos que motivó el edificio original. Podrá generar una propuesta que se alinee con este paradigma a través de una interpretación moderna, utilizando materiales diferentes al hormigón o al ladrillo, pero bajo las mismas premisas brutalistas. O podrá generar un estado de contraste mediante la negación de este paradigma en la nueva obra, acentuando y resaltando la posición material de la construcción existente. En definitiva, se puede optar por dar continuidad a la memoria teórica o por negarla en la nueva construcción, pero nunca se podrá obviar u opacar la existente en el edificio patrimonial, ya que esta última opción generaría la destrucción de uno de los significados conceptuales del edificio.

En el caso del patrimonio industrial que aplica los criterios de claridad constructiva, la situación es completamente diferente. Desde el punto de vista material, las premisas de las que se parte, en la gran mayoría de edificios, responden a la funcionalidad y la economía. Los materiales aparecen desnudos y los sistemas constructivos y estructurales se leen con claridad, al igual que en el brutalismo, pero sin su motivación escultórica ni expresiva. Son la eficacia y el gasto reducido los que dirigen el proceso, pudiendo existir factores estéticos, compositivos o espaciales aplicados en el proyecto, pero serán siempre supeditados a la función y la economía. Por tanto, el criterio de intervención patrimonial será completamente diverso al del brutalismo, en lo que a lo teórico se refiere.

Generando los criterios desde las motivaciones de proyecto, el patrimonio industrial admite un mayor número de operaciones técnicas sobre su materialidad. Su teoría pragmática podrá ser aplicada de igual manera en operaciones de conservación o de intervención. A efectos de la primera, se justifica el uso de capas de protecciones, de pinturas o de revestimientos, ya que estos no niegan la esencia motivacional del proceso creativo que generó el proyecto. Si es



Figura 70. SESC Pompéia (1977-1986), São Paulo, de Lina Bo Bardi. Sin título (fotografía). Paulisson Miura en wikimedia commons. 2010. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Lina_Bo_Bardi%2C_SESC_Pomp%C3%A9ia_%285510963094%29.jpg

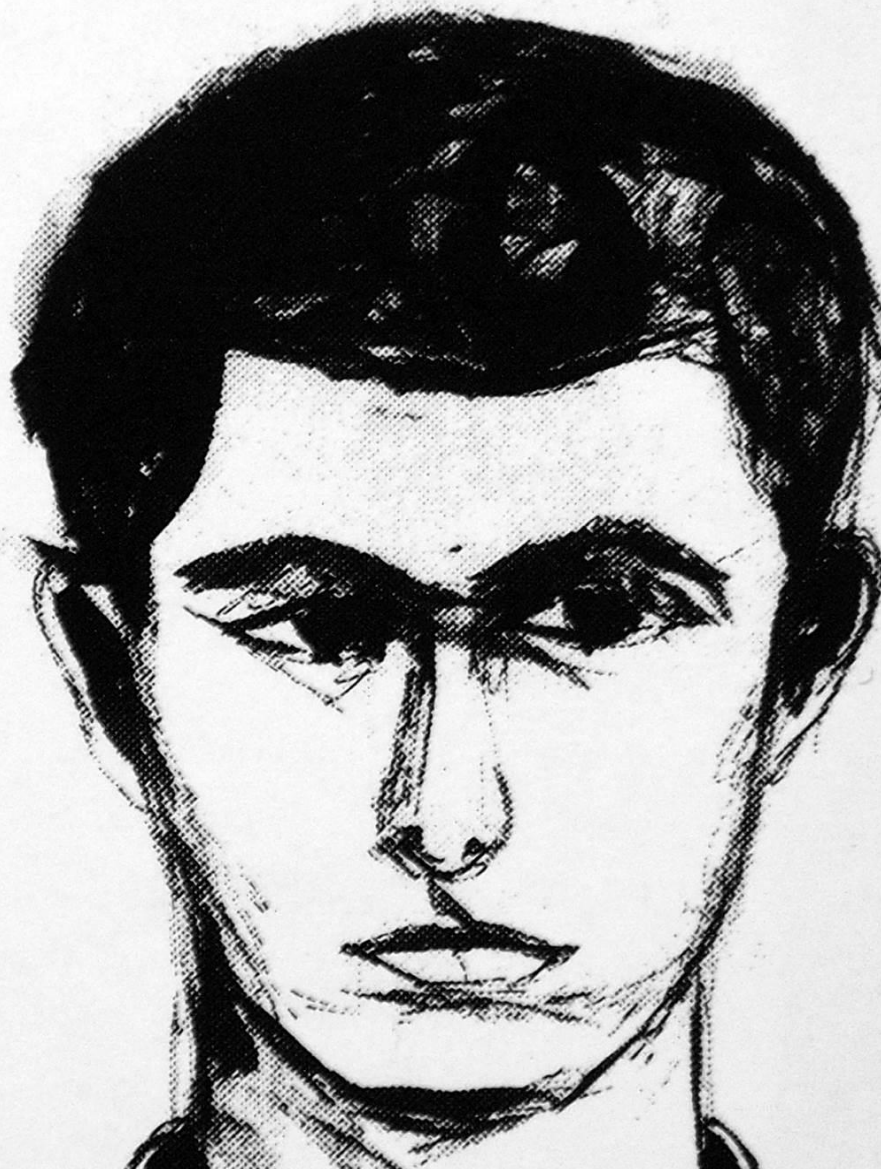
más práctico y útil que se empleen estos revestimientos, simplemente por ello quedarán justificados. También se admite que los materiales queden expuestos, aplicando una actitud expresiva cercana al brutalismo, ya que si esta no contrapone la funcionalidad o economía del proyecto no podrá ser negada desde la visión del significado del edificio. Además, la obsolescencia de su uso abre un nuevo campo interpretativo, incluyéndose aspectos fenomenológicos y atmosféricos que la nueva función habitable puede llevar implícitos. El edificio industrial se convierte en símbolo y en metáfora de sí mismo, proponiendo nuevos significados relacionados con la actualización que necesita para transmitir un nuevo mensaje en el presente. Por todo esto, la libertad es mucho mayor; los límites teóricos apenas existen y las posibilidades son vastas, con restricciones muy pequeñas en lo que a materialidad se refiere. Es por ello que el campo del patrimonio industrial suscita la imaginación, permitiendo la innovación y altos niveles propositivos, no siendo objeto de los grandes debates de intervencionismo o conservadurismo. Esto se refuerza con la idea de que la transformación que debe sufrir el edificio industrial para ser habitable es tan grande que disipa, en cierta manera, las actitudes radicales nostálgicas e inmovilistas.

2.4.3 Conclusiones

La fase de proceso creativo, contenida en el sistema holístico que configura un edificio, puede y debe ser considerada en las reflexiones previas a la acometida de una intervención patrimonial. En el caso del brutalismo, el paradigma material se presenta como elemento de memoria de un proceso que dio forma y sentido al edificio, convirtiéndose en patrimonio intangible de la obra. Desde un punto de vista teórico, no es aceptable la inclusión de pinturas o cualquier otro revestimiento sobre las superficies de materiales crudos, ya que sería una acción similar a la de pintar un dolmen. Llevando al extremo el marco teórico brutalista, no se contemplarían acciones de limpieza o mantenimiento sobre las superficies, debiéndose optar por la idea poética de la naturalización del edificio, más allá de prejuicios estéticos o concepciones aleatorias de belleza. La realidad no encaja en estas premisas, por lo que el conflicto estético y las complejidades en la conservación de la materialidad brutalista están terminando con la demolición de un gran número de edificios de gran interés, tanto desde lo arquitectónico como desde lo histórico, o por actuaciones de revestimiento o pintado de las superficies.

Pero lo que debe primar en toda intervención es el sentido común, más allá de discursos rígidos y alineados con una determinada corriente de pensamiento. Si a esto se le suma sensibilidad, habilidad profesional e inspiración, entonces obtendremos un resultado propositivo, innovador y que conserve la identidad y memoria de la preexistencia, uniendo en suave armonía lo nuevo y lo antiguo en un todo que no sea concebible sin alguna de sus partes.

3. MILTON BARRAGÁN.



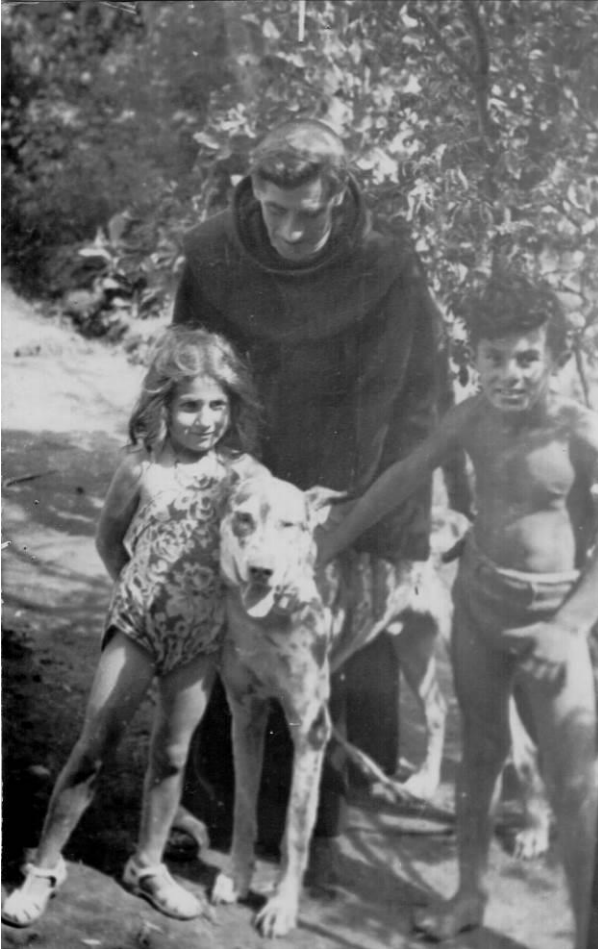


Figura 72. Milton Barragán (a la derecha) con su hermana y el danés en el jardín de casa de sus padres en Riobamba. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

3.1 INTRODUCCIÓN.

Crear arte no es un proceso dialéctico. Es más bien una necesidad compulsiva que da paso a una fuerza indomable que insta al artista a trabajar frenético, como si su paz interior de espíritu dependiera exclusivamente de los resultados de su esfuerzo.

Milton Barragán

Milton Barragán es arquitecto y escultor y se define como “un hombre apasionado por la vida” (M. Barragán, comunicación personal, 25 de octubre de 2016). Su figura, polifacética y prolífica, se caracteriza por el desarrollo de una actividad intensa a lo largo de su vida, a la que aún hoy le sigue dando continuidad. Ha dedicado sus energías a ser profesor, político, coleccionista y planificador urbano y territorial; pero, sin duda, sus grandes aportaciones han sido en los campos de la arquitectura y la escultura. En ambas disciplinas ha llegado a altas cotas de excelencia, obteniendo un reconocimiento internacional que, en el caso de la arquitectura, ha sido un poco tardío.

A continuación, se expone su biografía, haciendo especial hincapié en las influencias artísticas y arquitectónicas que determinan su perfil como artista y arquitecto. Toda la información se ha obtenido de fuente directa a través de las entrevistas con Milton Barragán.

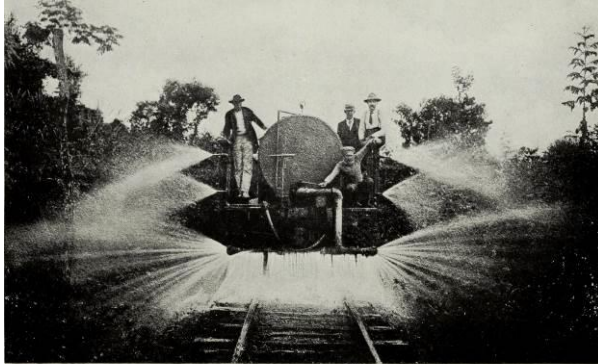


Figura 73. Descripción. Ecuador: its ancient and modern history, topography and natural resources, industries and social development (fotografía). Reginald, C. 1910. Publicada por Internet Archive Book Images en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/oeSEGf>

3.2 BIOGRAFÍA E INFLUENCIAS.

Mi interés desde la infancia se inclinó siempre por el dibujo y el arte; por una gran curiosidad de crear mis propios juguetes con materiales como madera, alambre, ligas de goma.

Milton Barragán, comunicación personal, 6 de julio de 2016

3.2.1 Infancia en Huigra.

Milton Barragán Dumet nació en la población de Huigra, Ecuador, en 1934. Tuvo acceso desde su más tierna infancia al mundo del ferrocarril, ya que en las décadas de los años 30 y 40 su padre trabajaba en la *Guayaquil y Quito Railway Company*.

Tenía la ventaja de que mi padre, durante algunos años, fue maquinista del ferrocarril. Disfrutaba de llevar a su hijo y hacerme ver como se manejaban las locomotoras, que para mí era una gran diversión, y ver las ciudades, los pueblos intermedios y cómo cambiaba el paisaje del litoral ecuatoriano a la montaña donde nací, en Huigra.

Barragán, 6 de julio de 2016

La cercanía a los ingenios de locomotoras y sistemas de vías le permitió concentrar su curiosidad innata en su funcionamiento y entresijos técnicos.

Empecé a comprender desde muy niño el principio de la locomoción, el vapor, el combustible que se usaba (se usaba petróleo), el aceite... Al gran caldero de la locomotora lo veía funcionar, y cómo aumentaban la potencia de la locomotora; aceleraban, inyectando mayor cantidad de petróleo de acuerdo al esfuerzo que realizaba la locomotora. Todos los movimientos de rieles, los cambios de dirección, la marcha para adelante, para atrás. Todas estas cosas eran familiares para mí, como niño que acompañaba a su padre y preguntaba por curiosidad cómo funcionaban.

Milton Barragán, comunicación personal, 24 de octubre de 2016

Esta afinidad con lo tecnológico se complementó con su afán creativo y artístico. En su infancia comenzó a pintar y dibujar, actividad que iría desarrollando paulatinamente.



Figura 74. Malecón de Guayaquil, fotografía tomada entre los años 30 y 40. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en <https://www.ecuavisa.com/sites/default/files/fotos/2018/02/22/malecon3.jpg>

Cuando yo tenía unos 5 años, mi madre era muy amiga de la esposa de un inglés que trabajaba para el ferrocarril. La señora tenía un hijo, que era ya un mozo de unos 20 años, al que le gustaba pintar. Tuvo que dejar la población de Huigra, dejándome su caja de acuarelas y algunos papeles para pintar y dibujar.

Barragán, 24 de octubre de 2016

A la vez, diseccionaba sus juguetes y fabricaba incluso los propios, experimentando de manera infantil con los principios del diseño y la ingeniería.

No había las pilas eléctricas, no eran tan difundidas como son ahora; era más bien la cuerda con la cinta de acero tensada y, mejor aún, aquellos que funcionaban con vapor. Eso era fascinante para mí. Había una embarcación, un pequeño bote, que tenía un diafragma conectado a dos tubos que salían al exterior. Estos dos tubos y el diafragma se llenaban de agua y, debajo del diafragma, se ponía una pequeña vela o algún combustible que duraba durante unos minutos prendido, calentado el diafragma con el agua que tenía dentro. Esto producía vapor que se expulsaba por los tubos y sonaba como locomotora a vapor, como suenan también las locomotoras expulsando todo, toc toc toc totototototo. Para mí todo esto era fascinante. Y todos los juguetes que tenían movimiento los analizaba y me interesaba por aprender el porqué, cuál era el secreto de que se movieran.

Barragán, 24 de octubre de 2016

Gracias a los viajes realizados con su padre, tuvo la oportunidad de visitar la costa y conocer el mar, hecho que lo marcó profundamente, descubriendo la escultura a través de sus juegos con la arena de la playa.

El ferrocarril no llegaba hasta Guayaquil, nunca llegó, se quedaba en la población de Durán, que es al otro lado del río Guayas. El río Guayas tiene posiblemente un par de kilómetros o algo más de ancho, y eso tenían que recorrerlo en vapores los pasajeros que llegaban de la sierra. Bajaban su equipaje, se embarcaban en un vapor y cruzábamos a Guayaquil alrededor de la 6 o 7 de la tarde, mientras se ponía el sol. Entonces esto era una experiencia magnífica, muy linda. Aparte de visitar la ciudad de Guayaquil –que era el puerto más importante del país y la ciudad más poblada– pude conocer el mar, porque había una extensión del ferrocarril hasta la puntilla de Santa Elena, que es el



Figura 75. Acto solemne en el Colegio Americano de Quito en los años 50. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en <https://www.fcaq.k12.ec/historia/>

cabo más sobresaliente de América del Sur en el Pacífico. Allí existe una ciudad con hermosas playas llamada Salinas, donde podíamos llegar desde muy niños a tomar baños y conocer todos los secretos del mar. (...) Utilizar la arena húmeda para modelar formas de personas, figuras humanas o animales, más que nada. Eventualmente algo similar a la arquitectura, utilizando palitos. Pero nunca con ambición de lograr nada espectacular.

Barragán, 24 de octubre de 2016

3.2.2 Traslado a Quito.

Milton Barragán se instalaría en Quito tras terminar la escuela en Huigra, ciudad en la que establecería años más adelante su residencia habitual.

Representó una etapa bastante dura de mi infancia, por el hecho de no tener cerca mi casa y mis padres. Luego de las horas de escuela yo tenía que ir a un internado, o vivir en casas de personas particulares que aceptaban el darme albergue por una pensión que podían pagar mis padres. De manera que yo veía a mi familia solamente en verano y en las vacaciones de más de una semana en que podía viajar y quedarme unos días. Luego tenía que retornar a Quito a seguir estudiando.

Barragán, 24 de octubre de 2016.

Estudió en el Colegio Americano, recientemente inaugurado en 1940. Allí cursaría sus estudios de primaria y secundaria previos al ingreso a la universidad.

El hecho de ser uno de los estudiantes del Colegio Americano me dio una posibilidad muy importante de acceder a sistemas educativos bastante más modernos que los tradicionales del país y de la ciudad de Quito, que eran colegios y escuelas regentadas por religiosos o religiosas, o colegios del estado laicos. El Colegio Americano traía la novedad de tener una orientación un poco más moderna. Entonces, muchas de las familias de esta ciudad encontraron una muy buena oportunidad de educar a sus hijos en un ambiente un poco menos conservador y tradicional que las escuelas y colegios de acá, lo cual era una ventaja para la ciudad, para mí y para los estudiantes que eran mis compañeros.

Barragán, 24 de octubre de 2016

MILTON BARRAGÁN.

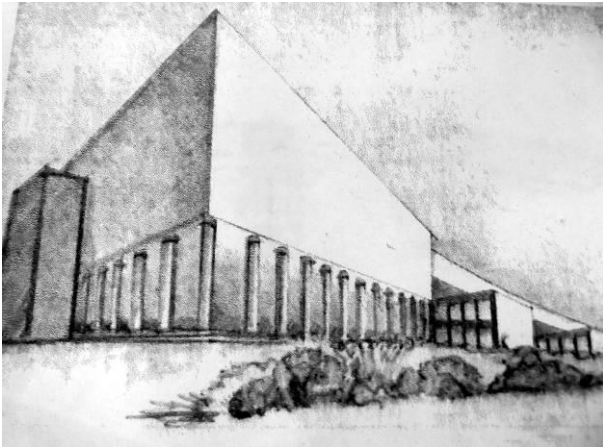


Figura 76. Boceto de Gatto Sobral de edificio de la Universidad Central del Ecuador. Sin título (fotografía). Sobral, G. Año desconocido. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2011/12/gilberto-gatto-sobral.html>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

La promoción y motivación artística hacia los estudiantes, dentro de la filosofía de esta institución, se formalizaba a través de docentes especializados en materias artísticas y de recursos disponibles para los estudiantes. Esto fue muy apreciado por Milton Barragán, quien pudo disfrutar de una logística adecuada para el desarrollo de sus inquietudes pictóricas. En esta etapa destaca la amistad del pintor norteamericano Lloyd Wulf, quien le impartía clases de arte.

Fue un pintor muy apreciado aquí, en Quito, porque se acercaba mucho a los motivos de inspiración que le daba el país. Los indígenas, el colorido, las ferias, los grupos humanos, la arquitectura y el paisaje del Ecuador... Eso era algo que nos atraía mucho de su trabajo, esa visión de artistas que no eran de aquí, artistas modernos contemporáneos que tenían formaciones en el exterior y que aportaban con una visión diferente a lo que aportaban nuestros propios artistas ecuatorianos.

Barragán, 24 de octubre de 2016

3.2.3 La etapa universitaria.

3.2.3.1 Comienza a estudiar arquitectura.

Milton Barragán terminó en 1952 sus estudios de secundaria, teniendo la firme decisión de continuar su formación a través de la universidad. En un inicio, su motivación se dirigía hacia la ingeniería mecánica, expuesta tempranamente a través de su interés por la disección y desarrollo de juguetes.

Pero no existía esa especialidad en el Ecuador cuando yo terminaba los estudios secundarios. Tuve que pensar en estudiar algo dentro de esa onda, y pensé en ingeniería civil. Pero, mientras me preparaba para ingresar en ingeniería civil, tuve la suerte de ver a unos amigos que habían ingresado en la Escuela de Arquitectura, y pude ver los trabajos que presentaban, que eran en acuarela con dibujos y perspectivas. Me pareció más interesante tentar mi suerte a través de la escuela de arquitectura. Eso motivó que ingresara allí en el año 1952. Encontré afinidad con mi habilidad para el dibujo, la perspectiva y las presentaciones de color. Me satisfacía y lograba obtener buenas compensaciones académicas.

Barragán, 6 de julio de 2016

En este momento, la generación de los pioneros del movimiento moderno estaba ya consolidada, con arquitectos como Otto Glass, Karl Kohn, Giovanni Rota, Guillermo Jones Odriozola o Gilberto Gatto Sobral, siendo referentes nacionales



Figura 77. Gatto Sobral y el escultor Andrade Moscoso frente al mural de la Universidad Central del Ecuador en Quito. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1954. Recuperado en <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2011/12/gilberto-gatto-sobral.html>

Sixto Durán-Ballén y Jaime Dávalos. Estos últimos, junto con Giovanni Rota y Gilberto Gatto Sobral, realizarían la difusión académica del movimiento moderno en Ecuador a través de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador, influenciando a toda una generación en la que se incluye Milton Barragán.

A lo largo de mi formación en la Escuela de Arquitectura de aquel momento no había más de tres o cuatro arquitectos que ejercían como profesores de diseño de arquitectura, y uno de ellos era Sixto Durán-Ballén. Otro era Gatto Sobral, arquitecto uruguayo que vino invitado por otro arquitecto también uruguayo, a quien se encargó el primer Plan Director de Urbanismo de Quito, por el año 1942, Jones Odriozola. También estaba Jaime Dávalos, algo más joven que ellos, que regresó de sus estudios de arquitectura en Estados Unidos. Los demás eran profesores de arte, como Jaime Andrade, un escultor muy conocido. (...) Los trabajos de arquitectura eran juzgados por este grupo de profesores. Ellos calificaban y, generalmente, aquellos que teníamos las notas más altas y el promedio mayor, éramos invitados a trabajar sus talleres.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Los buenos resultados académicos de Milton Barragán permitieron que fuera incluido por Sixto Durán-Ballén, decano a la sazón de la Escuela de Arquitectura, a trabajar en su estudio de arquitectura. Por allí pasaron un decena de compañeros suyos, llegando muchos de ellos a convertirse en arquitectos de relevancia. Este periodo duró desde el año 1953 hasta el 1957, ya que Sixto Durán-Ballén cerró su estudio para dedicarse a las labores políticas del cargo de Ministro de Obras Públicas. Según Milton Barragán, la influencia en su obra de este arquitecto no es de mayor relevancia. A pesar de la importancia de Gilberto Gatto Sobral en el desarrollo de la arquitectura moderna en Quito, y de haber sido profesor de Milton Barragán, no establecieron mayor relación en lo profesional, considerándose sus influencias casi nulas.

Gilberto Gatto Sobral y yo fuimos contemporáneos, él como maestro y yo como alumno. Fue mi profesor, pero no colaboré en su taller. Yo colaboré con Durán-Ballén, quien en mi segundo año de universidad me invitó a formar parte de su taller junto con otros 6 o 7 estudiantes de arquitectura, los cuales llegarían a ser de los más destacados arquitectos de aquella época. Con Gilberto Gatto trabajaban otros compañeros de universidad, y él presidió el tribunal de mi grado de arquitecto y pude conocerlo bastante bien. Él llegó invitado de Uruguay a colaborar con Guillermo Jones, quien

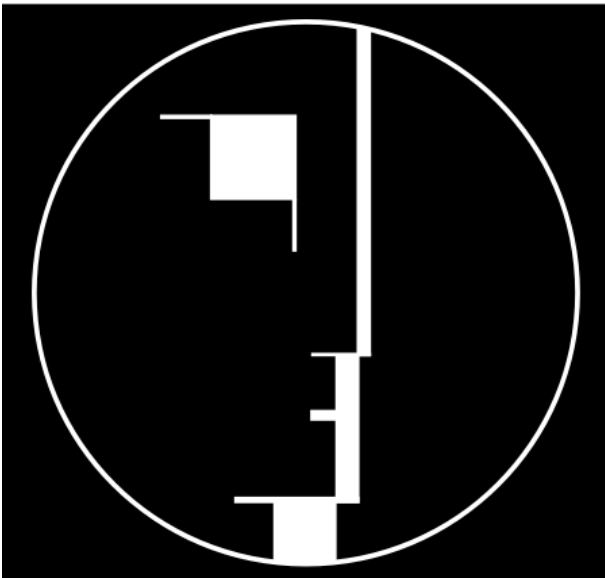


Figura 78. Logo de la Bauhaus. Sin título (fotografía). Schlemmer, O. 1922. Dominio Público. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bauhaus_logo.png

vino en el año 1941 y propuso un esquema de plan director para la ciudad de Quito. (...) Jones se regresó a su país y Gatto sentó sus ideales en Ecuador y obtuvo muchas encomiendas.

Barragán, 6 de julio de 2016

En aquel momento, el acceso a revistas y libros estaba muy limitado, ya que no existía edición ni distribución de publicaciones especializadas en arte y arquitectura en Ecuador. Habitualmente se prestaban y circulaban los documentos adquiridos por alguien que había viajado al extranjero, siendo muy preciados y valorados.

Cuando yo estudiaba, en la década de los años 50, todo lo que nos llegaba eran revistas de arquitectura y libros sobre los movimientos más importantes de la época en el mundo. Entré en contacto no solo con la arquitectura, sino con otros movimientos artísticos, como el Art Nouveau, teniendo un gran interés por todo lo que se estaba haciendo en Europa a principios del siglo XX. Pude conocer los logros de la Bauhaus en Alemania, a través de libros y revistas, identificando quienes eran los líderes de las transformaciones en arte en Europa. Seguía también con interés lo que ocurría en América Latina –México, Argentina, Brasil– y Estados Unidos.

Barragán, 6 de julio de 2016

Milton Barragán participó en política durante la universidad. Esta vocación sería desarrollada más tarde con mucha mayor intensidad.

La organización estudiantil tiene diligencias y representaciones que tienen que ver con una política universitaria, y está vinculada también a los intereses políticos del país. Fue un despertar en estos temas. Yo obtuve algunas representaciones estudiantiles y acudí a congresos de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador en algunas ocasiones. Esto me permitió profundizar en las campañas políticas para la elección de dignidades, desde la presidencia de la República hasta los representantes en el congreso, en los municipios o en los consejos provinciales. (...) Mientras estaba en la universidad, simplemente apoyé o me opuse a grupos oligárquicos, llevado por el espíritu socialista, que era el predominante entre los estudiantes universitarios.

Barragán, 25 de octubre de 2016

3.2.3.2 El arte.

No había una definición, ni una orientación tácita hacia convertirme en artista. La educación en este país de aquella época no consideraba una actividad o una profesión el realizar arte. Recién acá, en Quito, ya terminado el bachillerato, en la universidad comencé a relacionarme y a conocer las escuelas de arte y a los profesores que vinieron incluso de Europa.

Barragán, 24 de octubre de 2016

A la vez que cursaba los estudios de arquitectura entró en contacto con el pintor holandés Jan Schreuder, quien le cultivó en las técnicas pictóricas y le introdujo en las obras clásicas y en las últimas tendencias europeas. Este pintor trabajaba dando clases de dibujo al natural con modelos.

Yo diría que Schreuder, como Wolf, eran pintores modernos que debían estar influenciados un poco por el impresionismo, algo por el cubismo, pero no más allá de eso. Yo no miraba sus trabajos con visión crítica, en cuanto a la relación o a la orientación de sus trabajos, sino a la calidad pictórica y a la fluidez de la línea. No veía con ojo crítico, comparando con otros maestros del arte impresionista o el cubismo (que nos fascinaban).

Barragán, 24 de octubre de 2016

Con Jan Schreuder descubrió y se cultivó en las distintas artes. En lo arquitectónico, el estudio del pintor —diseñado con criterios modernos—, fue su primer contacto real con los paradigmas del movimiento moderno.

Él construyó un estudio que fue para mí una revelación. Una casa muy hermosa, moderna, la hizo con diseños de un arquitecto europeo que vivía acá, se llamaba Glass¹³, y con indicaciones de Schreuder. Este edificio todavía se conserva. Su estudio era muy hermoso, muy abierto, con apertura total hacia el arte y hacia la relación entre todas las artes. Escuchábamos a Vivaldi, que era un descubrimiento, y que comenzó a popularizarse apenas en los años 50, porque durante muchos siglos no tuvo tal



Figura 79. Una calle de Antibes, Francia. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1961. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

¹³ Otto Glass, arquitecto checo afincado en Quito a partir de 1940. Uno de los pioneros del movimiento moderno en esta ciudad.



Figura 80. Autorretrato del pintor Oswaldo Guayasamín. Sin título (fotografía). Guayasamín, O. 1996. Publicada la fotografía por Universidad Técnica Particular de Loja en flickr.com. 2009. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/6iNMCQ>

difusión. Bach, el contacto con la ópera, conocer de qué se trata, la integración de las artes, el teatro, la escenografía, la participación de orquestas, de la voz humana, de la vestimenta, la coreografía...

Barragán, 24 de octubre de 2016

Todos estos hallazgos generarían en él una tremenda curiosidad por conocer el arte y la arquitectura de Europa, que tan sólo podía apreciar a través de publicaciones. Inmerso en el ambiente artístico de Quito, Milton Barragán también se relacionaba con pintores como Oswaldo Moreno, Oswaldo Viteri, Eduardo Kingman y el mismo Oswaldo Guayasamín; y con escultores como Jaime Andrade, profesor suyo en arquitectura.

Inicialmente existía solamente una universidad en Quito en aquella época, que era la Universidad Central, que ahora está en franca decadencia. Fue la más grande y la más importante desde casi épocas coloniales, hasta que se volvió una presa de la politiquería y descuidó mucho el aspecto académico. Entonces, la Escuela de Bellas Artes fue adscrita a la Universidad Central como Facultad de Artes. Pero la Escuela de Bellas Artes se inicia desde fines del siglo XIX, y tenían un local en el Parque de la Alameda, frente a la primera iglesia quiteña, que se llama Iglesia de Belén. Ahí hay una lagunita artificial donde se pueden remar botes. La Escuela de Bellas Artes fue muy importante en la formación de pintores y de escultores ecuatorianos de inicios del siglo XX. Entre ellos, Jaime Andrade, y muchísimos otros pintores y escultores. Entonces la Escuela de Bellas Artes era un referente. Era un lugar académico donde había muestras de modelos en yeso de clásicos europeos, de la Venus de Milo, por ejemplo, y eso se dibujaba. Había dibujo natural, modelos al desnudo. Esos lugares de encuentro estaban siempre ubicados en el centro de la ciudad. Todo era alrededor de la Plaza Grande de Quito, la Plaza de la Independencia, en donde se ubicaba la Universidad Central, justo entre el Palacio de Gobierno y la Iglesia de la Compañía. (...) En ese sector se ubicaban todos los cafetines a los que acudíamos. Estaban situados en la zona de la calle Espejo, junto a la universidad. Uno se llamaba el Café del Búho. Había algunas cafeterías que a lo largo de los años cambiaron de nombre, pero ahí nos reuníamos los estudiantes universitarios e intercambiábamos ideas entre los amigos artistas. Yo siempre estuve vinculado al arte y a los artistas, y el lugar de reunión habitual eran los cafés Savoy, Royale..., y otros.

Barragán, 24 de octubre de 2016



Figura 81. Ministerio de Relaciones Exteriores (1958), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Barragán, M. 1959. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

Estas relaciones se prolongaron a lo largo del tiempo, intercambiando obras artísticas o encargándole muchos de ellos los proyectos de sus viviendas.

3.2.3.3 El Ministerio de Relaciones Exteriores.

Durante el periodo académico en el que desarrolló la actividad profesional a través de las colaboraciones en el estudio de Sixto Durán-Ballén, la Secretaría de la XI Conferencia Interamericana le encomendaría a Milton Barragán el diseño del edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador en Quito (1958).

El gobierno en Ecuador de Camilo Ponce adquiere un compromiso con la Organización de Estados Americanos para que se haga la XI Conferencia Interamericana, y pone como fecha 1960. Habían transcurrido doce años desde el “bogotazo”. Se llamaba “bogotazo” a esta matanza que se realizó en Bogotá entre grupos políticos y que terminó con la X Conferencia Interamericana. Este hecho produjo que le encarguen a Durán-Ballén los primeros pasos para equipar la ciudad con edificaciones indispensables para la realización de la XI Conferencia Interamericana en 1960.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Se construyeron para este evento, que nunca se realizó, dos complejos de alojamiento, que se convertirían en las residencias universitarias de la Pontificia Universidad Católica de Quito y de la Universidad Central. Estos equipamientos, aunque eran para los estudiantes, se iban a inaugurar con motivo de la XI Conferencia Interamericana. Se rehabilitó el Palacio Presidencial de Carondelet, se construyó el Palacio Legislativo, el Hotel Quito y el Aeropuerto Mariscal Sucre. Sixto Durán-Ballén creó un departamento para la dirección y planificación de estas obras en el año 1957, 3 años antes del evento programado.

En ese tiempo yo terminé mi carrera y participé en la planificación del edificio de la Cancillería (Ministerio de Relaciones Exteriores), que es de mi autoría, y en el edificio del Palacio Legislativo, en el cual formé parte del equipo de arquitectos que lo planificó. A la cabeza estaba otro arquitecto, Alfredo León, que fue también parte del taller de Durán-Ballén

Barragán, 25 de octubre de 2016

Este proyecto supuso su trabajo final de carrera, obteniendo por ello la máxima calificación y un premio honorífico. Es importante resaltar la asignación de un proyecto de semejante relevancia y envergadura a un estudiante. Este hecho,



Figura 82. Costa de la Bretaña, Francia. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1960. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

junto con el resultado exitoso de la propuesta construida, pone de manifiesto la calidad y responsabilidad que mostró Milton Barragán desde épocas tempranas. Esta edificación marcaría el fin de su etapa como estudiante universitario.

3.2.4 Europa.

El interés incipiente que se despertó en la época universitaria por visitar Europa se consolidó al finalizar sus estudios, al ganar una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia para adquirir conocimientos sobre planeamiento territorial en este país. La beca contemplaba un año académico, pero gracias al dinero que pudo ganar trabajando en el estudio de Alain Bourbonnais, arquitecto moderno afincado en París, pudo prolongar su estadía un año más. Esta vez residiría en Roma, trabajando para otro arquitecto moderno, Cesare Ligini. De esta forma, pudo vivir en Europa desde el año 1959 al 1961. Esta etapa es de suma importancia, ya que adquiriría las grandes influencias de su arquitectura y le motivaría a comenzar con la escultura.

3.2.4.1 Francia y Le Corbusier.

Previo a llegar a Francia realizó una pequeña estancia en Lisboa, sin embargo, sería París la que generaría su primera experiencia de vivir una gran ciudad, contrastando con la realidad conocida de Quito, que en aquel momento constaba con poco más de 300.000 habitantes.

Evidentemente llevábamos décadas de atraso en cuanto a planeamiento, a sistema de transportes, a organización municipal, etcétera. Era un despertar a la realidad de una ciudad moderna. (...) Esto permitió que conociera la historia del desarrollo urbano de París, las intervenciones a partir de la época napoleónica y Haussmann, interventor del desarrollo de los grandes bulevares como ejes urbanos, la exaltación de los monumentos en plazas, los ejes de visión de las vías y espacio abiertos... Todo esto me abrió mucho los ojos; fue un descubrir de un mundo totalmente desconocido, y en comparación con él, ver el retraso que llevábamos con relación a estas ciudades. Hemos dado pasos muy grandes, pero todavía llevamos un retardo de décadas con relación a estas ciudades, especialmente con París, Londres o Berlín.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Sus estudios de planeamiento territorial y urbano fueron compaginados con la colaboración en el estudio del arquitecto Alain Bourbonnais, quien casualmente también desarrolló la escultura, y es conocido por su colección de *art brut*. Con él trabajó en varios proyectos: el *Grand Theatre du Luxembourg*, en Luxemburgo; una unidad vecinal en Vitry-le-



Figura 83. Base de timiaterio de arte etrusco, Etruria meridional, 500 a.C. Sin título (escultura). Fotografía de sailko en [wikimedia.org](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Arte_etrusca%2C_base_di_thymiaterion%2C_etruiria_meridionale%2C_500_ac_ca..JPG). 2012. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Arte_etrusca%2C_base_di_thymiaterion%2C_etruiria_meridionale%2C_500_ac_ca..JPG

François, en la región de Champagne; otra en Châlons-en-Champagne (antigua Châlons-sur-Marne), en la región de Marne; y en el Plan de Desarrollo para la región de los Bajos Pirineos, al sur de Francia.

En todos los ámbitos fue un despertar el conocer otra realidad totalmente diferente. Surgió una gran voluntad de intentar impulsar un cambio para acelerar el desarrollo de regreso a mi país. En el taller de Borbonnais, donde yo trabajaba, percibía un sueldo suficiente para mantenerme en esa ciudad. Éramos un grupo de posiblemente unos 8 colaboradores, entre dibujantes y arquitectos. Había franceses, suizos, incluso orientales –había un japonés– y yo era el único latinoamericano. A través de ese taller se podía ir ascendiendo, de acuerdo a la capacidad y a las posibilidades que teníamos, y ocupar cabezas de grupo en la planificación de proyectos importantes. Pero yo decidí volver, porque consideraba que prefería ser la cabeza de ratón que la cola de un león. Podía ser una empresa de planificación grande en donde yo tendría una buena ubicación y un buen sueldo, pero no alcanzaría a tener una capacidad propia para contrataciones y proyectos importantes.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Milton Barragán estaba ávido de poder visitar los museos y las obras de las que tan sólo tenía referencia por fotos. En París, tuvo acceso a sus grandes museos, lo que le influenciaría en sus primeras etapas de trabajo escultórico con la suelda.

Yo devoraba todos los museos de París y luego de Italia. Esto me activó, aparte de los estudios que hacía en el ámbito territorial y de urbanismo, un enorme interés por la cerámica y el dibujo. Realizaba dibujos en cuadernos que llevaba a todas partes. Donde iba dibujaba, y devoraba todo lo que provenía de las culturas griega, romana, etrusca, hindú, persa, etc. Esto lo pude apreciar en los museos parisinos y en los de otras capitales europeas que recorría constantemente.

Barragán, 6 de julio de 2016

En lo arquitectónico, quedó muy impresionado por las obras de Le Corbusier, teniendo la oportunidad de conocerlo con motivo de una conferencia que dictó en la Sorbona, visitando posteriormente su estudio.

(...) luego, en Francia, la influencia preponderante fue revisar la obra de Le Corbusier. Allí estaba más cercano a las publicaciones y revistas sobre su obra, e incluso pude asistir a algunas charlas que él



Figura 84. Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Ronchamp (fotografía). Mauricio Pizard en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aa8Fdm>

dio para los estudiantes de arquitectura. Conocí también su taller y varias edificaciones que había realizado en París y en la región parisina. Era el inicio de mi carrera como arquitecto y trabajaba en un taller de arquitectura en París, por lo que Le Corbusier fue definitivamente mi mayor influencia.

Barragán, 6 de julio de 2016

Pudo visitar el Monasterio de la Tourette (1960) y algunas villas residenciales, como la Villa Savoye (1928-1931) en Poissy y las casas Jaoul (1954-1956) en Neuilly sur Seine.

Fui un gran admirador de su obra y me dediqué a conocer las obras que él había ejecutado. Muchas de ellas estaban ya en un total proceso de deterioro, como sucede con las primeras. Por ejemplo la Villa Savoye, que se encuentra a una treintena o cuarentena de kilómetros del centro de París. Organizaba viajes con colegas amigos arquitectos; los invitaba e íbamos a recorrer las obras y, justamente en la Villa Savoye, nos encontramos que estaba convertida en un granero de una hacienda que producía fruta. En 1959 estaba llena de manzanas.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Pero fue la Capilla Ronchamp (1950-1955) la que mayor impacto le produjo. La integración con el entorno, el tratamiento brutalista de los materiales, el control de la luz y el escape a lo ortogonal serían criterios que Milton Barragán aplicaría posteriormente en su obra.

La capilla de Ronchamp fue donde estuve durante un viaje en que contraje matrimonio en Berna, Suiza. Conocí algunas otras obras, como por ejemplo la Unesco en París, y otros referentes muy importantes de la arquitectura moderna. En lo que se refiere a los maestros europeos, siempre seguía con gran avidez todo lo que hacía Le Corbusier. Me apenaban mucho las dificultades que tenía en Francia para optar por las obras más importantes.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Se interesó por la teoría formulada por Le Corbusier, sobre todo sobre su concepción espacial y el *Modulor*, pero aún le faltaba visitar un edificio crucial: la Unité d'Habitation de Marsella.

MILTON BARRAGÁN.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.



Figura 85. Milton Barragán (a la derecha) y un colega de Paraguay frente al Coliseo de Roma. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



Figura 86. Milton Barragán (a la izquierda) y un colega de Paraguay en Venecia. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

3.2.4.2 Italia.

Con el acopio económico obtenido en el estudio de Alain Borbonnais, en el año 1961 se trasladó a Italia, donde continuó trabajando para otro arquitecto moderno, Cesare Ligini, ayudándole, entre otros, en el proyecto brutalista del Palazzo di Giustizia di Lecce (1961-1970).

Luego estuve trabajando en Roma, también en un taller de arquitectura, en donde teníamos mayor contacto con los arquitectos que diseñaban dentro de la escuela moderna, y con algunos más apegados al brutalismo. Justamente en aquella época pude, en uno de mis viajes a Marsella, conocer quizá el edificio más importante que marca el inicio del brutalismo: la unidad de habitación en Marsella, L'Unité d'Habitation.

Barragán, 6 de julio de 2016

Su periplo por los diversos puntos geográficos europeos continuó, visitando gran cantidad de capitales y de edificios.

Yo tenía un pequeño Fiat, el 500, el más pequeño, y viajaba con él por toda Europa. Los países bajos, Dinamarca, Alemania, España, Portugal, Italia, Francia. En Italia tuve que viajar mucho al sur, a Napoli. También fui a Venecia y a Milano. Milano me fascinaba por el diseño y la gran cantidad de arte y el movimiento artístico que existía allí.

Barragán, 6 de julio de 2016

Pero las influencias europeas no se limitaron a Le Corbusier. Siguió las obras de los exiliados arquitectos de la *Bauhaus*, muchos de ellos con lenguajes brutalistas.

Los arquitectos que mayor interés y admiración me provocaban en aquella época eran aquellos que fueron miembros de la Bauhaus; todo el movimiento y toda la trayectoria de la Bauhaus en Alemania antes de la guerra, que fue desmantelada durante la segunda guerra mundial. La mayor parte de sus grandes arquitectos fueron a terminar en Estados Unidos. Estaban Mies Van der Rohe, Marcel Breuer, Richard Neutra y muchos otros que participaron de la Bauhaus. Para mi criterio, la Bauhaus era de lo más interesante e importante que había acontecido en el siglo.

Barragán, 25 de octubre de 2016



Figura 87. Milton Barragán (a la izquierda) junto al ex-presidente de Ecuador, Rodrigo Borja, durante un mitin de Izquierda Democrática. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1978. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

La estancia en Europa, entre los años 1959 y 1961, configuraría su forma de entender la arquitectura y la escultura. Afectó a su faceta de escultor, de urbanista y de arquitecto, reconociendo estas influencias como las fundamentales de su vida, mucho más que las locales de la época universitaria.

3.2.5 Regreso a Quito.

Tras su llegada a Quito, en 1961, comenzaría su actividad profesional como arquitecto con una serie de encargos residenciales, recibiendo pocos años después proyectos de mayor entidad y de carácter público. Sus primeros encargos provinieron principalmente de su círculo de amistades de los entornos artísticos. En ese momento, ya llegaban formalmente revistas de arquitectura a Ecuador, por lo que se suscribió a algunas norteamericanas, como la *Architectural Record*, y a otras europeas, como *L'Architecture d'Aujourd'hui* o *Domus*.

Llegué a ser corresponsal de la L'Architecture d'Aujourd'hui en Ecuador durante muchos años, conectándome con el director de por aquel entonces, André Bloc. André Bloc era un artista escultor que tenía mucho interés en la arquitectura. Él fue el director durante muchos años, siendo en esta revista el corresponsal de Ecuador Milton Barragán, y en Italia el arquitecto Vittoriano Viganó. Era el decano de la facultad de arquitectura de Milán, del cual acabo de recibir una invitación para exponer mi obra de arquitectura.

Barragán, 6 de julio de 2016

Continuó con sus estancias académicas internacionales, estudiando en 1964 Legislación Urbana en Suecia, Noruega y Dinamarca y, en 1966, Planeamiento Urbano en Reino Unido y en Holanda. Su actividad de planeador urbano y arquitecto se complementó con otras muchas. En lo académico, desde 1963 al año 2000 fue profesor de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador, en Quito. Igualmente impartió esta cátedra en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador en Quito, entre el año 1994 y el 2015. También fue profesor de Escultura en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en el periodo entre 1984 y 1991.

En el año 1978 hubo una sucesión de gobernantes militares que dirigieron golpes de estado y el país se gobernó mediante triunviratos, o con dirigentes políticos unitarios, dictadores. Pero a partir del año 78 se instaló la democracia a través de una nueva constitución y una convocatoria a elecciones. En ese momento, yo había participado mucho en el tema de los proyectos de urbanísticos. (...) Comencé a escribir, casi semanalmente, en una página del diario El Comercio de Quito, dedicada al

MILTON BARRAGÁN.



Figura 88. Fotografía de la Sesión inaugural de Constitución del Colegio de Arquitectos del Ecuador en 1962, en la que constan Milton Barragán (izquierda) y otros arquitectos fundadores. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1962. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en https://www.elcomercio.com/files/article_main/uploads//2014/05/27/538480a89441d.jpg

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

urbanismo y la arquitectura. Mis artículos de opinión se leían como editoriales sobre el urbanismo y sobre los proyectos que ejecutaba la municipalidad. Esto me hizo muy conocido entre la gente que hacia política, en este retorno a la democracia que se realizó en ese año, el 78. Iniciamos un nuevo partido de gente bastante joven, que no había estado tan involucrada en la política anteriormente, y que se llamaba la Izquierda Democrática. Creamos ese partido con alguien que posteriormente llegó a la presidencia de la Republica, Rodrigo Borja, y él me solicitó que lo acompañara como candidato a prefecto de la Provincia de Pichincha, (...) Nuestro discurso era ordenado y novedoso en lo referente a las políticas locales en temas de urbanismo, como por ejemplo, en lo que respecta al sistema de movilización y el plan vial. Todo esto lo explicábamos con mucha pasión, y la gente empezaba a intuir que este nuevo grupo tenía gente joven preparada para estas materias, de las que antes no se hablaba.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Milton Barragán ha asumido numerosas funciones públicas a lo largo de su vida. A continuación se muestran cronológicamente:

1965-1967 y 1970-1975: Presidente del Colegio de Arquitectos del Ecuador.

1968-1969 y 1987-1988: Presidente del Tribunal de Honor del Colegio de Arquitectos del Pichincha.

1972-1973: Presidente de la Alianza Francesa de Quito y del Centro Cultural Ecuatoriano-Francés.

1967-1972: Miembro de la Comisión de Centro Histórico del Municipio de Quito.

1976-1977: Consejero Provincial en el Consejo Provincial de Pichincha.

1979-1984: Diputado Nacional Alterno de la Cámara Nacional de Representantes.

1988-1992: Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

1988-1992: Miembro Titular del Comité Ejecutivo del Consejo Nacional de Cultura.

1988-1992: Concejal de Quito y Presidente de las Comisiones de Planeamiento Urbano y de Obras Públicas en el Municipio de Quito

MILTON BARRAGÁN.



Figura 89. Figura sentada de la cultura Tolita-Tumaco de Ecuador (escultura). Entre el siglo I a. C. y el siglo I d. C. *ecuador - seated figure* (fotografía). Xuan Che en flickr.com. 2005. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/8EzQD>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

1985-1986: Presidente Nacional de la Fundación Natura de Ecuador.

2006-2008: Miembro del Consejo Metropolitano para el Plan Estratégico de Quito.

Otra de sus caras es la de coleccionista de arte precolombino. El contrabando de estas piezas, en el Ecuador de los 60 y 70, incitó a Milton Barragán a intentar preservar este valioso patrimonio, comprando todo lo que caía en sus manos.

Fue un germen que apareció apenas regresé de Europa, cuando comencé a mirar y a apreciar esto. Es una historia bastante más larga y complicada, pero la parte inicial comenzó con una reacción nacionalista al ver que mucha de la arqueología a la que podíamos tener acceso se veía en la calle. La gente vendía piezas arqueológicas, especialmente de las culturas del litoral de costa, que son las más hermosas. Las vendían, y los clientes más ávidos eran turistas norteamericanos, europeos o asiáticos; ellos las compraban. Y en algún momento decidí iniciar la compra, para evitar que muchas piezas, que eran muy buenas y valiosas a la vista, fueran compradas por extranjeros y se las llevaran, porque no había suficiente control en aquella época. Posteriormente se crearon controles mucho más estrictos y se impidió la salida. Se reclamó la devolución de piezas que fueron sacadas en grandes cantidades de acá y se recuperaron colecciones enteras, desde Italia especialmente, y no recuerdo si de algunos otros países.

Barragán, 24 de octubre de 2016

Milton Barragán posee una colección de unas tres mil piezas, las cuales exhibía en su casa, pero nunca de forma pública. Las obras pertenecen, sobre todo, a yacimientos encontrados en la región costera ecuatoriana, como Valdivia, Machalilla, Bahía, Manteña, La Tolita y otras de diversas épocas que se remontan hasta más de 5.000 años atrás. Esta colección piensa donarla al Instituto Nacional de Patrimonio de Ecuador.

3.3 LA ESCULTURA.

El polifacético y activo Milton Barragán debe ser considerado, sobre todas las cosas, un artista. Aunque en sus primeras etapas desarrolló el dibujo y la pintura, serían la arquitectura y la escultura sus dos modos de expresión. Comenzó con la escultura tras su regreso de Europa, muy influenciado por los museos visitados. Inicialmente su interés estuvo en la cerámica, con la que ya había comenzado a trabajar en París realizando “pequeños experimentos”.

Con la cerámica aprendí a manejar la rueda, el torno, y a levantar piezas que me resultaban muy lindas. Pero, cuando empecé a trabajar con las texturas y los colores, todo esto se convertía en muy pesado. Yo era una persona muy inquieta por obtener resultados, y la cerámica requiere mucha paciencia. Necesita primero la preparación del material, levantar la pieza, conseguir que se mantenga y que seque. Es una etapa larga hasta que se seca. Luego, la primera cocción de la pieza —el bizcocho se llama— y posteriormente se empieza a decorarla con óxidos, con barnices y elementos que fraguan en una segunda oportunidad, donde adquieren distintas texturas y tonalidades. En fin, cada pieza demoraba un periodo muy largo y requería mucho trabajo, y yo buscaba resultados más rápidos.

Barragán, 25 de octubre de 2016

La construcción de las primeras obras de arquitectura le permitió tener fácil acceso al hierro que se utilizaba en las estructuras. En este punto abandonaría la cerámica.

Cuando estuve aquí empecé mis primeras obras de arquitectura, las cuales me permitieron acceder a los restos de metal, y aprendí por mi cuenta la técnica de la suelda eléctrica y de oxiacetileno¹⁴. Comencé a trabajar con hierro, dejando de lado la cerámica, porque era un poco vehemente y quería obtener resultados muy rápido. La cerámica precisa dos cocciones y de trabajos con productos para vidriado o para decoración exterior que requieren de mucho más tiempo. Como he dicho, esperaba resultados rápidamente, y el trabajo en talleres mecánicos me permitió tener resultados en un día, por lo menos en trazos elementales que me permitían seguir trabajando y mejorando mi técnica.

Barragán, 6 de julio de 2016



Figura 90. Milton Barragán en su taller de escultura. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

¹⁴ La suelda oxiacetilénica utiliza un soplete con oxígeno como comburente y acetileno (gas) como combustible.



Figura 91. Escultura en acero (1977), de Milton Barragán. *El juicio de París* (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/el-juicio-de-paris-no1-acero-y-suelda-1977-40-x-40-x-12-cm_alta/

Este descubrimiento supuso un cambio en el proceso creativo realizado hasta el momento con la cerámica, condicionado y propiciado ahora por la velocidad que permitía la suelda eléctrica.

La experiencia de la suelda eléctrica me produjo un gran placer, el poder armar en cuestión de horas figuras que ya se paraban, que se tenían en pie, y que eran una especie de esqueleto de la figura final.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Desde su encuentro con la suelda eléctrica, Milton Barragán apenas utilizó bocetos para la planificación de las esculturas.

Hay algunas esculturas, una minoría que no llega a un cinco por ciento, que fueron ideadas y dibujadas previamente. Las demás fueron creadas directamente con el material, escogiéndolo del taller, ubicándolo y luego trabajándolo. Por ejemplo, hay figuras que obviamente demandan mucho trabajo, porque el metal lo requiere en el pulimento y el corte. Adicionalmente, terminaba con lo que se denomina empavonado, que significa calentarlas hasta el rojo para que el hierro adquiera tonalidades violáceas azules, rojizas, y luego aplicar un acabado brillante con una laca transparente.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Lo que más le fascina e interesa de la escultura es la relación de inmediatez entre la mente, la mano y el producto.

Definitivamente; especialmente lo que se refiere a escultura en hierro, porque eso requiere ir ideando la pieza a medida que va creciendo, como esta figura de aquí, que se llama Espacio Intemporal. Está realizada con pedazos de hojalata y es una construcción que va creciendo a medida que uno va soldando y la va componiendo mientras crece. A veces toca eliminar pedazos y desecharlos para continuar por otro camino. Pero hay otro tipo de esculturas que son de tipo abstracto, inspiradas con lo figurativo, con lo clásico o con el tema de una colección.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Este movimiento entre lo figurativo y lo abstracto es una constante en su obra escultórica, siendo sus motivaciones sensibles a viajes o exposiciones.



Figura 92. Escultura en madera (1999), de Milton Barragán. *Entrabe* (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/entrabe-madera-1999-30-x-50-x-80-cm_alta/

Mis temas de inspiración tienen su origen en la cultura occidental, el arte etrusco, griego,... Posteriormente adopté algunas ideas del arte indonesio, de esto tengo algunas esculturas en madera que se llaman Naos. Fueron inspiradas por obras escultóricas que vi en Indonesia, en algunos viajes que realicé por allá en los años 80 o 90. La mitología griega inspiró muchos temas. (...). No hay un concepto lineal, cultural, sino una extrapolación de acuerdo a las experiencias y a las emociones que me provocaban el conocimiento de nuevos museos, de nuevas culturas. En mi obra hay mucho de la cultura griega; hay faunos, hay aurigas, parcas, Marte, (...), hay un Prometeo, hay bacantes. Gran parte obedece a la impresión que me provocaron escultores famosos, que no son de la antigüedad, con temas como el de los Burgueses de Calais, del escultor francés Rodin. (...) Entonces mi obra, generalmente, se dirige, se refiere, a elementos de la mitología griega antigua. (...) Hay ciertas obras que están inspiradas en el arte folclórico ecuatoriano. (...) Hay un chasqui también. Se conocían como chasquis a aquellos que llevaban mensajes; eran atletas que corrían grandes distancias en la época precolombina. (...) En muchas, de mis obras hay minotauros, por ejemplo, Teseo –otro dios–, y temas así, temas inspirados en el teatro y figuras en movimiento.

Barragán, 25 de octubre de 2016

No debe entenderse su escultura como una mera inspiración estética o compositiva de las influencias europeas. Sus investigaciones en este campo se centraron en la luz, el espacio, la materia y el movimiento, explorando los límites de lo abstracto y lo figurativo, llegando a difuminarlo.

He tratado de trabajar en dos caminos: el figurativo, diseñando figuras humanas, y el abstracto. Incluso con una combinación de lo abstracto y de lo figurativo en determinados ocasiones, que con el pasar del tiempo fue evolucionando hasta llegar, en algunos casos, a fundir lo figurativo con lo abstracto.

Barragán, 6 de julio de 2016

Milton Barragán se resiste a establecer una relación directa entre su escultura y su arquitectura, aunque tiene una serie denominada “Hábitat”, que puede inducir a un intento de conexión entre ambas.

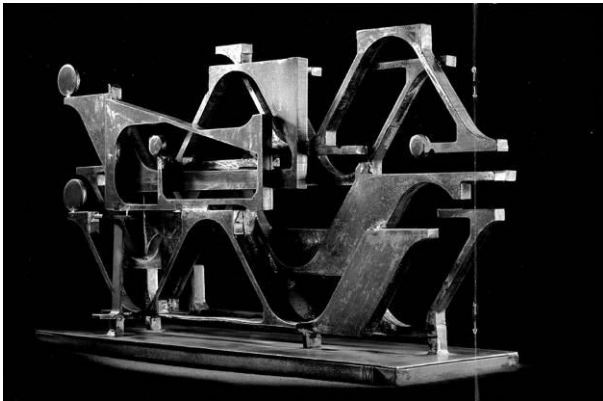


Figura 93. Escultura en acero (2006), de Milton Barragán. *Scherzo III, Saltamontes* (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/scherzo-iii-saltamontes-acero-y-suelda-2006-100-x-30-x-66-cm_alta/

No eran ensayos vinculados con procesos de creación arquitectónica. Eran simplemente piezas, resto de maquinaria de acero que conseguía y que me inspiraban, pues podían ser el hábitat de figuras pequeñas. Son hábitats extraños, con figuras humanas, porque nunca tuve una definición exclusivamente abstracta ni exclusivamente figurativa. Mis temas eran, por ejemplo, lo erótico, figuras abrazándose, haciendo el amor; esta es la misma época de los Hábitat. Entonces, son figuras que no implican precisamente una concepción espacial utilitaria, como en el caso de la arquitectura, figurando espacios habitables.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Sin embargo, reconoce que, de manera esencial, trabaja con los mismos ingredientes en ambas, como se desarrolla más adelante.

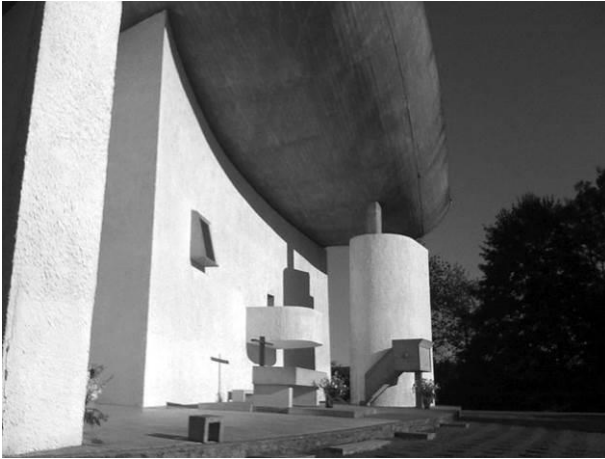


Figura 94. Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Marie-Louise Ferraro en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/anEg4K>

3.4 MOTIVACIONES Y ASPIRACIONES ARQUITECTÓNICAS.

Las motivaciones modernas, que empezaron a través de sus estudios de arquitectura y de su relación con Jan Schreuder, encontraron en Europa su forma, consolidándose una forma determinada de ver la arquitectura. Cuando Milton Barragán regresó a Quito, el brutalismo no se había expresado aun a través de ningún edificio. Existía un estilo moderno, interpretado de una manera estética y a la moda, al que él nunca se adscribió.

Luis Oleas, que también trabajó con Durán-Ballén, contemporáneo mío y compañeros de aula, tuvo una época de gran éxito, de gran demanda en Quito, por la época que yo regresaba de Europa. Luis Oleas se dejó influenciar por una expresión volumétrica donde predominaba el ángulo recto en cubos y paralelogramos. Es decir, cubos superpuestos, grandes ventanales, cubiertas planas y recubrimientos de materiales como piedras. Cada vez se descubría alguna nueva cantera y venía un tipo de piedra de diferente color. De pronto encontraban una negra, o encontraban alguna color violeta, otras veces color óxido de hierro, y así entraban a la moda de vestir las fachadas. Ese tipo de arquitectura yo no la realizaba, mis obras son de tipo brutalista. Ellos empleaban mucho el acabado de las paredes y le daban recubrimientos para darle texturas, pero superpuestas. Yo en cambio empecé a usar el ladrillo desnudo y a marcar la unión de los ladrillos, a sacarle mayor expresión al material auténtico, como se hace en el brutalismo.

Barragán, 25 de octubre de 2016

La arquitectura de Milton Barragán sigue patrones conceptuales muy marcados, pero que no se traducen en esquemas formales ni espaciales recurrentes. Su condición de escultor es un factor determinante, tanto en lo compositivo y formal como en lo sensitivo y expresivo.

La forma de desarrollar mis ideas surge siempre de las mismas fuentes de las que surge la escultura, pero en el tema de la arquitectura cobra especial importancia el paisaje, el entorno. Es decir, para mí siempre ha sido importantísimo el diseñar de acuerdo al entorno, ubicarme en el contexto de lo que va a rodear al edificio o formar parte de un conjunto espacial urbano: el espacio, la volumetría, las texturas y los colores. Por lo general, he tratado de evitar el imponer modelos arquitectónicos que se oponen o se disputan en color, textura, tamaño o volumetría con lo existente en el entorno; tanto a nivel natural, de paisaje, o, con más razón, en lo referente a lo urbano. Es decir, plantearse cuál es

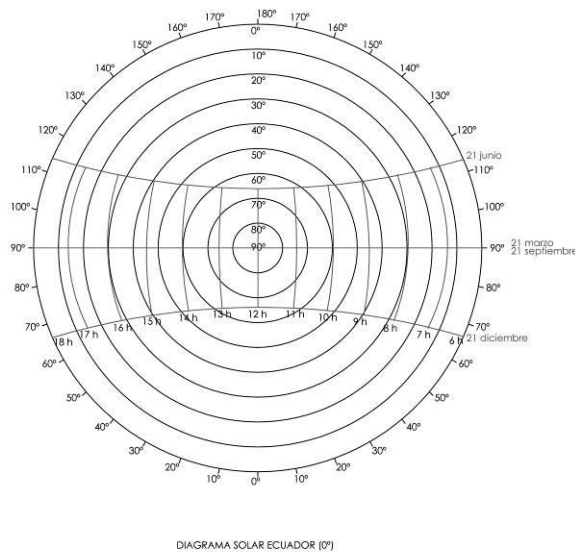


Figura 95. Carta estereográfica de Quito. Diagrama solar de Ecuador, 0° (diseño digital). Fuente: Propia

el lugar del emplazamiento. Entonces mis primeras proporciones van al sitio, al paisaje del entorno y al espacio urbano. Luego vino, con la formación universitaria, el plantearme una idea fuerza, un partido arquitectónico que yo voy desarrollando en base al programa arquitectónico y a las soluciones de funcionalidad.

Barragán, 6 de julio de 2016

El tremendo impacto que supuso la visita a la Capilla de Ronchamp le configuraría varias de sus herramientas conceptuales en el diseño arquitectónico, como por ejemplo en los recursos del lenguaje geométrico.

Me emociona mucho el uso de diagonales en la arquitectura, eso se puede ver a lo largo de mis proyectos de toda una vida y, particularmente, cuando se trata de un monumento. El Templo de la Patria usa diagonales, yo las llamo diagonales en fuga. Esto fue en contraposición a la arquitectura rectangular y cubista que fue muy popular. (...) Yo por el contrario me empeñé, desde el comienzo, a utilizar diagonales en las cubiertas o en los volúmenes. (...) En La Dolorosa casi no existen elementos verticales, todos son en diagonal, el Templo de La Patria es similar y, si vemos el edificio Artigas, también tiene diagonales, siempre tratando de romper el cubismo, el ángulo recto. Me parece que eso se integra con mayor intensidad a lo que es el paisaje natural. El paisaje natural no tiene ángulos rectos, muy raro que existan. (...) En mi edificio icónico, hecho por el maestro, la capilla Ronchamp, se usan curvas y diagonales.

Milton Barragán, comunicación personal, 3 de mayo de 2018

Milton Barragán ama la luz de Quito. Quito se encuentra a pocos kilómetros de la latitud 0, por lo que la verticalidad de la radiación solar es muy pronunciada todo el año en las horas cercanas al mediodía.

Una gran mayoría de arquitectos aún no ha descubierto la fuerza de la luz. Particularmente, en una ciudad como Quito, la luz y la sombra son muy contrastadas, cosa que no ocurre en otros lugares donde el sol no es tan luminoso, la atmósfera no es tan limpia ni las sombras son tan oscuras. Esto se ve fácilmente en la fotografía cuando uno viaja a ciudades que están cubiertas o que no tienen luminosidad; en los resultados no importa tanto la luz y la sombra. Pero en el caso particular mío, yo lo he adoptado como uno de los elementos más importantes, como el material, como el hormigón,



Figura 96. Fachada del edificio Artigas (1970-1972), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Barragán, M. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/ed-artigas-1974-plaza-artigas-quito_alta/

como el ladrillo, como la mano de obra, como el encofrado. Porque el resultado es fabuloso ¿no?. Simplemente mirando alrededor se ve la calidad de la sombra en este momento que tenemos una buena iluminación, ahí está la prueba.

Barragán, 3 de mayo de 2018

El tema de la luz es eterno dentro de la arquitectura, pero son pocos los que lo acometen de manera frontal, y casi todos ellos tienen éxito en sus obras. Curiosamente, es algo que no llega a ser desarrollado en la academia, quedando el trabajo de este recurso relegado a los más sensibles al espacio y al arte.

Yo no creo que ocurre por accidente, o buscas la luz o la ignoras. (...) Yo busco intencionalmente eso. La explicación a ese fenómeno, en mi caso particular, se debe principalmente a mi trabajo como escultor. He buscado el espacio como protagonista, y el material como limitante del espacio y contrastante con texturas, luz, sombra y el movimiento del espacio.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Todos estos partidos conceptuales parecen obvios a los ojos de cualquier arquitecto, o incluso profano, sin embargo, la elaboración de buena arquitectura no depende solo de un buen bagaje teórico, sino de poseer, quizá de forma innata, las capacidades.

Habría que comenzar analizando si es que todos aquellos arquitectos que diseñan arquitectura tienen los fundamentos estéticos suficientes, o necesarios, para comprender lo que significa el espacio y lo que significa la luz y el contraste.

Barragán, 3 de mayo de 2018



Figura 97. Textura de hormigón visto del Templo de la Patria (1978-1982), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

3.5 EL BRUTALISMO SEGÚN MILTON BARRAGÁN.

Uno de los temas transversales que han surgido en esta investigación fue el brutalismo, ampliamente desarrollado y analizado desde la perspectiva teórica e historiográfica. Milton Barragán se define como brutalista sin tapujos, hecho no muy habitual en los autores inscribibles en esta tendencia. La interpretación de este paradigma por parte del arquitecto resulta de especial interés, ya que será el nexo entre las obras que se estudiarán posteriormente y las reflexiones teóricas realizadas.

La idea del brutalismo es justamente el resultado estructural, plástico y de utilización de materiales.

Milton Barragán, Comunicación personal del 28 de noviembre de 2016

Milton Barragán construyó varios edificios públicos y administrativos eminentemente brutalistas, y otros, normalmente residenciales, con un grado menor de claridad constructiva, empleando predominantemente el hormigón visto.

Siempre me incliné más por el hormigón, primeramente, porque en el lugar donde yo trabajé el hormigón era perfectamente accesible. Se podía conseguir concreto y varillas de hierro, mientras que las estructuras de hierro no se habían desarrollado suficientemente.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Milton Barragán considera que la claridad constructiva es una característica intrínseca al brutalismo, reflexionando así sobre Mies Van der Rohe, que la aplicó pero nunca se identificó dentro del brutalismo (ni tampoco se considera que pertenezca).

Quizás ahora, en el siglo XXI, aparecen diferentes estructuras de perfiles de hierro que permitirían un diseño más acorde con lo que fueron los maestros como Gropius, y más que Gropius, Mies Van der Rohe y su forma de diseñar al llegar a Estados Unidos. Porque allí utilizó muchísimo la estructura de hierro y el vidrio, sin embargo, se puede parangonar también por la sinceridad constructiva, porque hay detalles constructivos que quedan visibles en las obras de estos maestros alemanes. Pero yo me incliné por el concreto por dos razones: una, por la accesibilidad del material, y la otra, porque las obras de Le Corbusier impactaron mucho en mi criterio de diseño.

Barragán, 3 de mayo de 2018



Figura 98. Textura de ladrillo del Templo de la Patria (1978-1982), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2019. Autorizada su reimpresión

Para el arquitecto, el aspecto tosco propuesto por la Unité d'Habitation no es característica intrínseca. Él busca la perfección en el acabado, pero admite ciertas imperfecciones hasta cierto grado.

¿Un aspecto tosco? Esto yo creo que es una motivación personal. A mi manera de ver, el hormigón requiere de constructores muy cuidadosos, aquellos que tienen los mejores carpinteros, los mejores criterios para el manejo del molde, de la madera, de los tensores que mantienen la madera en su sitio; ellos obtienen los mejores resultados. Los encofrados no se usan una sola vez, sino que se reutilizan muchas veces, y una de las condiciones más importantes es hacer la limpieza de los paneles para que no se adhiera la superficie de concreto y no sufra daño el hormigón visto. Las huellas en el hormigón son de los templadores, las cabezas de pernos de los templadores. La ubicación de estos, que son regulares, geométricos, realza la calidad del hormigón. A través del tiempo, y con el aprendizaje mediante la construcción de cada nueva obra, iba tratando de mejorar la calidad del hormigón. Exigía a los constructores tener más cuidado en la construcción de los cofres, los moldes de madera –porque se usaba la madera–. Evidentemente no siempre puede ser perfecto y, cuando no es perfecto, es preferible dejarlo como salió en lugar de intentar repararlo, pues esas intervenciones lo dañan aún más. Pero si es que sale muy mal o deforme, es preferible volver a fundir. Repito, es muy importante la geometría de los templadores, la alineación de los pernos.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Al utilizarse en los años 60, 70 y 80 encofrados de madera, la búsqueda de la perfección del hormigón visto con tablero fenólico era una quimera. Al igual que en la Unité d'Habitation, Milton Barragán buscaba la perfección de los encofrados, pero el límite lo imponía la tecnología y la pericia del constructor, apareciendo un aspecto rudo y tosco en la terminación final que dirigía la materia hacia una interpretación “bruta”. Al igual que en las casas Jaoul de Le Corbusier, experimentó con materiales como la madera o el ladrillo.

Siempre he tratado de dejar el ladrillo visible, con las uniones vistas. Me desagrada la fachaleta¹⁵ cerámica, que se volvió una forma de hacer arquitectura muy popular en Sudamérica, después de que Rogelio Salmona trabajara con el ladrillo en Bogotá, Colombia. Algunos arquitectos nuestros han llenado la ciudad y siguen construyendo con ciertos paneles en hormigón y otros de mamposterías

¹⁵ En Ecuador, placas cerámicas para revestir muros de fábrica que imitan el aspecto de algún material.

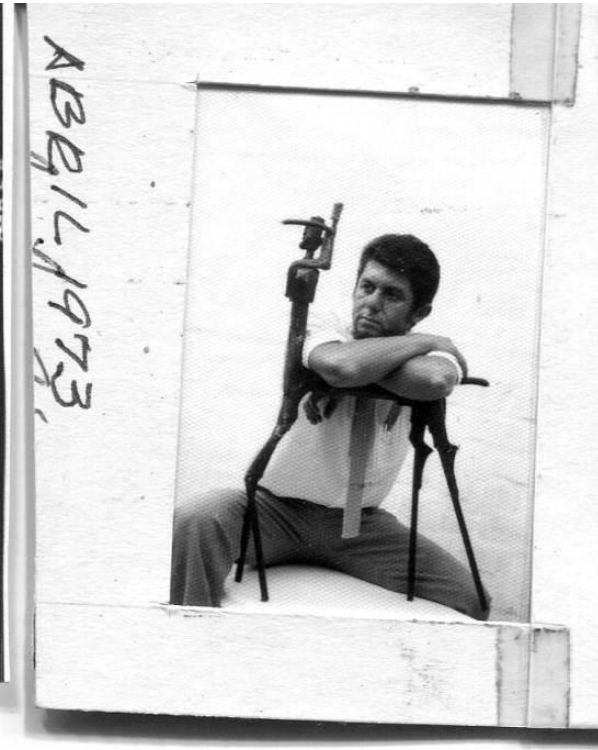


Figura 99. Milton Barragán apoyado en la escultura "Centauro y su crío". Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1973. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

de cualquier material, pero recubiertos de fachaletas de cerámica. Es lo que lo diferencia del auténtico estilo brutalista. No puede ser brutalista cuando se trata de imitar un acabado que existe natural. Es mucho más sincero, más atractivo, a mi manera de ver, el ladrillo con todos sus defectos, fallas y el revocado de las uniones por albañiles a poner fachaletas perfectas. El brutalismo va mucho con que se vean, incluso, los errores y los defectos producto del trabajo humano del albañil.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Respecto a Banham y su libro, Milton Barragán tiene su interpretación particular del carácter memorable de la arquitectura brutalista.

Yo he mencionado algo al respecto también, porque me impresionaba esto, y yo creo que el carácter memorable no lo da el hecho de ser brutalista, sino la calidad del diseño. La calidad de diseño involucra muchas otras cualidades y, particularmente en mi caso, tiene que ver con el uso del espacio. El espacio vacío, el espacio exterior y la relación con los planos, con las fachadas, las paredes, la volumetría y el movimiento del espacio de la luz y de la sombra en los edificios. A mi manera de ver, mis edificios siempre buscan los mejores contrastes de sombra y de luz, de luz y de sombra.

Barragán, 3 de mayo de 2018

La arquitectura de Milton Barragán encuentra en el brutalismo el medio perfecto para formalizar sus motivaciones plásticas, escultóricas y artísticas. Dentro de los movimientos contemporáneos a su formación y el desarrollo de su obra, es sin duda el que mejor encaja en su filosofía. La capacidad expresiva de los edificios de Le Corbusier fue aprehendida e interpretada de manera personal, sirviendo como vehículo para la cristalización de una arquitectura que mira a la escultura.

3.6 ARQUITECTURA Y ESCULTURA.

La relación entre estas dos artes parece evidente, lo cual no significa que no existan importantes divergencias. En el caso de Milton Barragán, ha sido una comunión en los aspectos comunes más esenciales, pero sin desmedro del halo de autenticidad que debe poseer cada una de ellas dentro de su sistema de referencia. Ha sabido ser escultor y arquitecto, sin generar una preponderancia de uno de estos perfiles sobre la obra global.

Hay una relación esencial, si llamamos esencias a los efectos de la luz, de la sombra, al espacio, al hueco y a las superficies, en eso sí. Pero luego también existen diferencias en la expresión textural y tectónica, porque en arquitectura, por ejemplo, he tenido que hacer en algunas ocasiones murales en materiales pétreos y en hormigón, y hacer esculturas en hormigón, no solamente murales en relieve, sino esculturas en hormigón inyectado. Y para ello he necesitado la técnica de la construcción arquitectónica, mientras que para la escultura siempre dependía exclusivamente de mis manos y de mi propia técnica de soldador.

Barragán, 6 de julio de 2016

Es decir, Milton Barragán considera los aspectos poéticos comunes a ambas artes, mientras que establece diferencias en las partes más materialistas.

Mirando mi obra escultórica y mirando mi obra arquitectónica hay pocas convergencias en que se pueda decir que esta escultura se parece mucho a tal edificio.

Barragán, 6 de julio de 2016

En el proceso creativo es donde residen las mayores diferencias, ya que es en este punto es donde divergen por definición arquitectura y escultura. En el caso de la primera, es la función la que la caracteriza de manera unívoca.

El proceso de soluciones en la arquitectura siempre se iniciaba con el conocimiento del programa de necesidades (...) y una investigación sobre temas similares en arquitectura. Sobre el funcionalismo de los diferentes programas que se buscaban, ya sean estos de tipo administrativo o de vivienda, o la forma de resolver departamentos en espacios pequeños, para que sean funcionales y económicos a la vez. La utilización del paisaje, las vistas y la vinculación de todo esto a la expresión volumétrica,



Figura 100. Escultura en acero (2007), de Milton Barragán. *Andante I* (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/andante-i-acero-y-suelda-2007-80-x-50-x-84-cm_alta/



Figura 101. Vigas del Templo de la Patria (1978-1982), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

espacial y plástica es lo que quería darle a mis trabajos como arquitecto. Tomando como referente siempre, en el punto de partida, la ubicación en el paisaje, ya sea este paisaje natural o paisaje urbano.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Milton Barragán entra en conflicto a la hora de realizar asimilaciones entre arquitectura y escultura, encontrando en el desarrollo de diseño el ancla hacia la diferencia.

Yo mismo trataba de desvincular los procesos de creación, que para mí eran totalmente distintos. Era una persona diferente mientras creaba esculturas de lo que podía ser mientras analizaba un plano de trabajo de un proyecto arquitectónico.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Estos procesos son individuales en el caso de la escultura y habitualmente colectivos en el de la arquitectura.

Ahora mismo estamos planificando un proyecto. No son proyectos muy ambiciosos, porque son impulsados por mi socio y yo. Trabajamos dos arquitectos aquí. La escultura no dejo de hacerla, porque es una especie de terapia. Trabajo siempre solo, pero hay épocas en que necesito colaboración, especialmente ahora mucho más, porque con la edad he perdido facultades, capacidades y fuerza. Antes cargaba mis esculturas, que eran muchas veces muy pesadas. Por la prisa por trabajar y por terminar he evitado, por ejemplo, el utilizar una pluma para sostener la obra en el aire. Entonces siempre ando moviéndola y cargando. Eso me empezó a afectar. (...) Cuando ya se quiere trabajar en cosas de escala mayor (...), resultan sumamente difíciles de levantar.

Barragán, 25 de octubre de 2016

Pero estas diferencias no suponen elementos de disputa entre ellas, sino que se funden dentro de un autor que encuentra en ambas una forma de realización artística para su energía creadora.

De ninguna manera aceptaría pronunciarme si se me pidiesen escoger entre arquitectura y escultura.

Barragán, 25 de octubre de 2016

4. LA OBRA.





Figura 103. Vista lateral de la atalaya del Templo de la Patria (1978-1982). Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

4.1 INTRODUCCIÓN.

A continuación se realiza un análisis somero de la obra arquitectónica de Milton Barragán a través del estudio de las obras *in situ* y planos, en los casos que fue posible, y de fotos y planos, en aquellos que no lo fue. Posteriormente se estudian con mayor profundidad las 4 obras más relevantes de Milton Barragán expuestas en el alcance de la tesis. Para ello se aplica la metodología descrita, centrando la atención en el autor a través de la información recopilada de su archivo personal y de las entrevistas realizadas. Contemplando el lapso del proceso creativo, ya se ha estudiado la parte común a estos cuatro edificios propia al contexto, a través de la biografía, la caracterización de su arquitectura y las influencias. En este momento se analizarán los edificios de una manera profunda e individual, a través de las fases del proceso creativo, la construcción, la vida y el presente. Al estar limitados los alcances a la fuente de Milton Barragán, la parte correspondiente a la formalización de ideas y el estado actual es más profusa que las otras dos, ya que los datos de los trabajos de obra y de los acontecimientos acumulados desde ese momento hasta ahora son escasos, pero aun así valiosos. La perspectiva poética ha corrido a cargo de este autor, siendo una invitación a completar con interpretaciones diversas de otros perceptores que enriquezcan el significado subjetivo de los proyectos. De la misma fuente provienen las imágenes actuales que se incluyen en los cuatro reportajes fotográficos que, en sí, son otro documento interpretativo subjetivo.

LA OBRA.

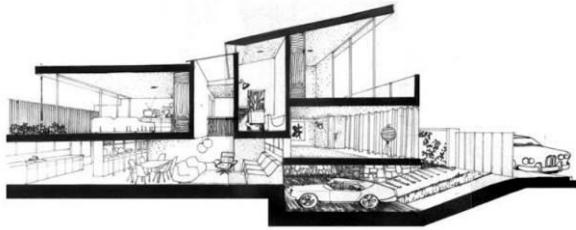


Figura 104. Sección de la Casa Angosta (1962), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



Figura 105. Perspectiva de las Terrazas Lepoutre (1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.2 BREVE REPASO A LA OBRA CONSTRUIDA.

El elenco de edificios de Milton Barragán da fe de la diversidad de su arquitectura. Fuera de clichés, trucos o fórmulas estéticas eficaces para el público, los proyectos muestran una constante investigación e innovación. Si bien existen la serie de ideas recurrentes enunciadas por el mismo arquitecto, estas son interpretadas desde diferentes perspectivas. El lugar (ya sea paisaje o entorno urbano), el brutalismo y el sentido escultórico son puntos de partida de casi todas sus propuestas. Además, siempre que ha habido oportunidad ha integrado conceptos organicistas, mediante el uso de la vegetación, el agua o la incorporación de la topografía como elemento de diseño. Toda la obra que se va estudiar a continuación está construida en Quito y sus alrededores.

4.2.1 El comienzo.

Como se ha comentado anteriormente, el edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores del Ecuador fue el primer proyecto construido de Milton Barragán. Influido por las premisas del movimiento moderno, el edificio es una muestra del racionalismo más puro de la *Bauhaus*. Claridad en el lenguaje volumétrico, modularidad y jerarquía se combinan en esta sobria y correcta propuesta arquitectónica. Este será el único edificio de gran escala que no aplica los criterios brutalistas, habida cuenta que Milton Barragán no había entrado aún en contacto directo con la obra de Le Corbusier. También se aprecia la falta de concepción escultórica característica de su obra posterior, pues no comenzaría su producción formal de esculturas hasta después de su regreso de Europa.

4.2.2 Arquitectura residencial.

Tras su llegada a Quito en 1960, Milton Barragán recibe su primer encargo residencial: la Cabaña en el Río Pita (1961). Cercano al organicismo de Frank Lloyd Wright, se valoran los materiales en sus propiedades inherentes, aunque todavía no estaba maduro el lenguaje que posteriormente aplicaría en su obra. En la Casa Angosta (1962) el discurso material se vuelve mucho más brutalista, existiendo un mayor uso del hormigón visto y generando los cerramientos y divisiones mediante muros de ladrillo sin revestir. Milton Barragán aplica una pintura blanca sobre todas las superficies, rebajando la rudeza cromática de los materiales, pero conservando la textura natural de ellos. Este recurso permite homogeneizar estéticamente al edificio y conseguir un aspecto más acogedor y habitable, en detrimento de la claridad material en lo que al aspecto del color se refiere. Esta flexibilidad en la interpretación del brutalismo le permite obtener resultados más efectivos, evitando los daños colaterales que una posición más radical generaría. De similares recursos constructivos, y con un tratamiento material casi idéntico, la Casa Müller (1963) se convierte en una evolución de la anterior, pero con una presencia más evidente de las influencias lecorbusierianas.



Figura 106. Apartamentos Pichincha I. Sin título (fotografía). Bicubik. 2018. Autorizada su reimpresión. Del libro *Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura*. 2018. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito

La inclusión de criterios fenomenológicos fue aumentando con la evolución arquitectónica de Milton Barragán, lo cual se aprecia en el juego con la vegetación, el agua o el paisaje, tomando mayor relevancia los espacios exteriores. La Embajada de Perú (1976) es uno de los ejemplos más claros en esta línea, en donde se puede apreciar la inclusión participativa de jardines y la creación de ambientes mediante amplios techos de madera. En esta misma línea, el proyecto de la Casa la Colina (1967) realiza un elogio al patio y a su significado espiritual. El vacío jerárquico se convierte en arquitectura a través de las fachadas que lo limitan y de la incorporación de la vegetación, el agua y el aire como materiales de proyecto. En los Apartamentos Lepoutre (1978) las motivaciones son similares, pero los recursos aplicados son diversos. La inclinación longitudinal del terreno permite aprovechar las cubiertas para incluirlas como terrazas anexas a las viviendas del nivel superior. Esta solución genera habitabilidad en la quinta fachada a través de miradores, tomando protagonismo de nuevo los espacios exteriores.

La tipología de vivienda colectiva comenzó a ser desarrollada en 1972. En ese año se construyó el edificio Artigas, uno de los más paradigmáticos de la obra de Milton Barragán. Con su fachada principal, eminentemente brutalista y escultórica, generaría un icono de la arquitectura quiteña, razón por la cual es uno de los proyectos que contendrá posteriormente una investigación más profunda.

Los edificios plurifamiliares generados posteriormente aplicarían ciertos conceptos propuestos en el Artigas. Tal es el caso del edificio Tarqui 747 (1973), en el que se puede apreciar un lenguaje similar en el uso de los balcones trapezoidales de hormigón visto y en la plasticidad resultante de la fachada. En los apartamentos Pichincha (1968), la aplicación brutalista de los materiales tiene una intensidad mucho menor que en el Artigas, pero incorpora una serie de elementos formales trabajados de forma sincera en lo constructivo y con motivaciones expresivas y escultóricas. Así ocurre con los cilindros que albergan las escaleras, conformados por ladrillos dispuestos de tal forma que generan vacíos sistemáticos entre ellos. Se consigue así un efecto de desmaterialización del módulo de circulación vertical. En el interior, se traduce en un juego de luz difusa, similar al producido por las celosías de la tradición árabe. Las cubiertas de hormigón de estos elementos, en total contraste formal y material con los cilindros, dan el contrapunto dramático a la composición. Su forma de media caña, junto con la separación espacial con los cilindros de las escaleras, genera un efecto compositivo unificado, a pesar de las aparentes desconexiones entre las partes. Esto se percibe en gran medida debido a la sombra arrojada de la cubierta sobre los cilindros, estableciéndose a través de ella la unión de los fragmentos y la intelectualización de las funciones de cada una. El efecto plástico obtenido es de gran potencia y tensión. Este recurso aparece en la escultura *Construcción II* de 1970. En ella se aprecia una composición mediante tubos y ángulos de metal, prominentemente vertical, en la que aparecen elementos separados en altura que cubren las piezas inferiores, diferenciados del conjunto por su naturaleza geométrica y su posición horizontal. Es el caso de un clavo

LA OBRA.

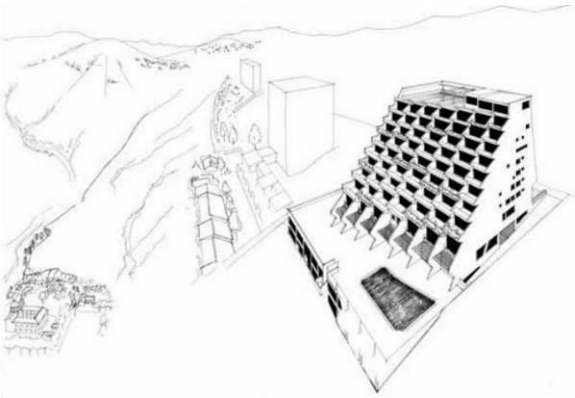


Figura 107. Perspectiva del edificio Atrium (1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



Figura 108. Edificio Barranco (1992), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Bicubik. 2018. Autorizada su reimpresión. Del libro *Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura*. 2018. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

doblado y del ángulo metálico en posición de “V”, ambos rematando superiormente su parte de la escultura e integrándose en la unidad de la obra a través del contraste.

En el año 1982 se terminó de construir el edificio Atrium, y posteriormente, en el año 1992, se levantaría el edificio Barranco. Muy próximos geográficamente, los resultados formales y arquitectónicos difieren bastante. El edificio Barranco se encuentra en la calle secundaria San Ignacio, de tránsito reducido con acceso exclusivo a residentes y construcciones de baja densidad, mientras que el edificio Atrium se sitúa en la calle González Suárez, eje principal de la ciudad norte-sur con gran afluencia de tráfico y alta densidad edificatoria.

Ambos edificios establecen una estrategia similar al volcarse hacia el paisaje, utilizando una fórmula ya utilizada en edificios anteriores: las terrazas mirador. Los dos edificios desarrollan un esquema de cascada en la fachada este, utilizando las cubiertas como terraza de las viviendas superiores. En el edificio Barranco, el esquema en sección se desarrolla de una forma más orgánica, estableciéndose una composición de volúmenes que juega con la topografía y crea una variación tipológica de las soluciones programáticas de las viviendas. En el edificio Atrium se produce una repetición y modulación mucho más homogénea, manteniendo los niveles alineados y con una oblicua directora en el plano de fachada. Los pequeños retranqueos entre viviendas colindantes crean una sensación texturizada del conjunto, rompiendo el efecto de masividad —considerando las dimensiones del edificio— que podría ofrecer una fachada sin variantes volumétricas.

El edificio Barranco trabaja con una concepción material armónica y sobria: muro blanco contrastado con las losas de hormigón visto. El proyecto se acomoda al entorno mediante la organización de distintos niveles de los espacios exteriores. El conjunto adquiere su plasticidad mediante el juego de volúmenes y los vacíos habitables de terrazas y jardines. El resultado es un edificio que se eleva, contorsiona, avanza y se retrae en función de la interpretación topográfica, manteniendo como elemento de memoria y respeto a la montaña original en el flanco este.

El edificio Atrium desarrolla un esquema completamente diverso, con una concepción espacial y diagramática plasmada en un esquema tipo “geoda”. Una masa envolvente, compuesta por las viviendas, rodea un espacio central vacío que conforma el atrio interior. El tratamiento brutalista de los materiales se hace patente en los elementos horizontales de hormigón visto en la fachada oeste, conformada por franjas continuas que se alternan con otras de vidrio, y en los alzados norte y sur, donde se evidencian las vigas oblicuas de hormigón y el ladrillo visto. En la fachada a la González Suárez, Milton Barragán incluye un mural escultórico de trama cartesiana. Mediante composiciones geométricas simula un alfabeto abstracto, a veces concreto, que forma en la parte central el nombre del edificio. Este recurso escultórico se implanta de igual manera en el nivel de acceso y en el interior del atrio.



Figura 109. Perspectiva del Banco Holandés (1967-1968), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

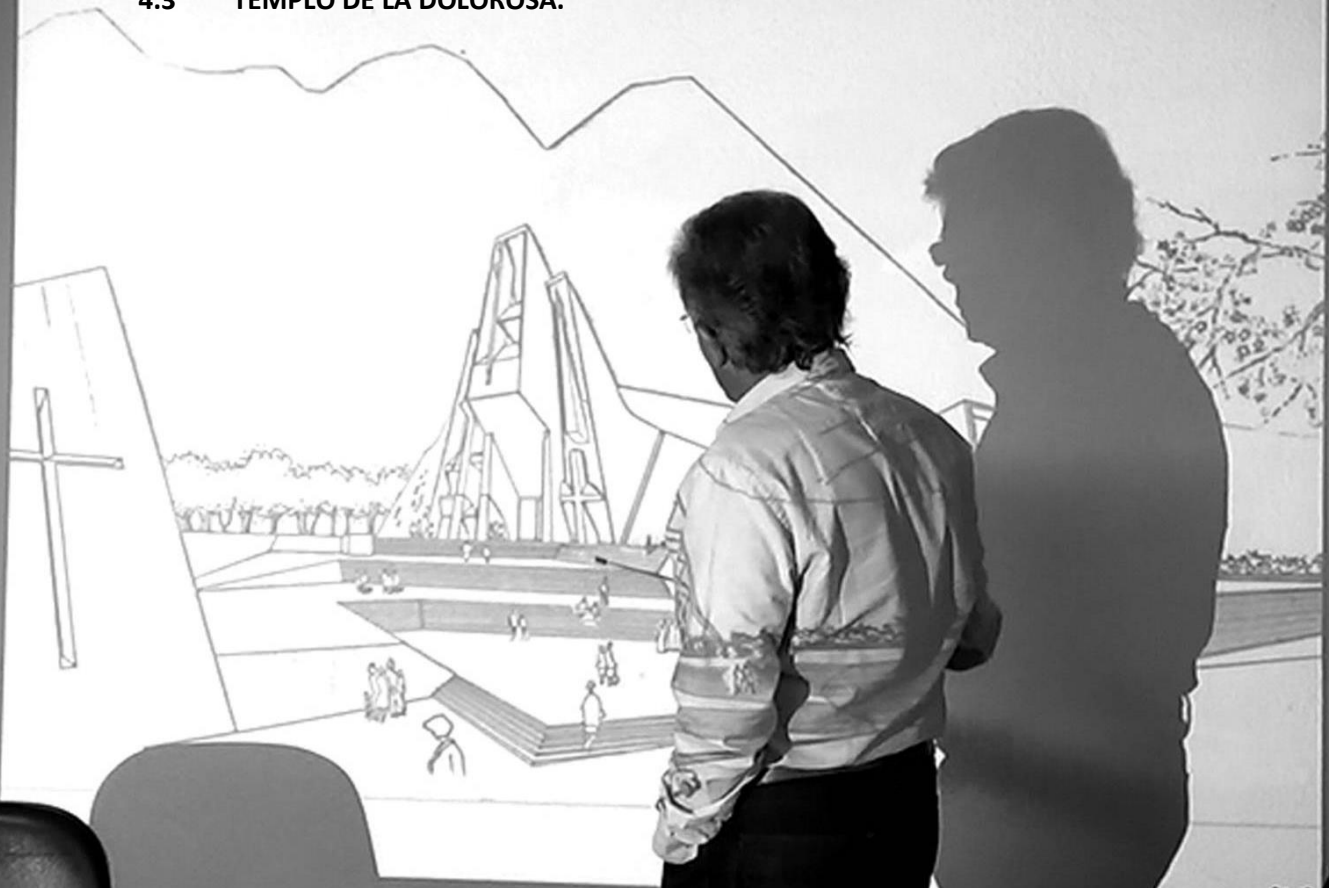
Estos dos edificios vuelven a contener las características comunes de la obra de Milton Barragán. Por un lado, la relación con el entorno, a través de las visuales y de las soluciones geométricas y formales. También existe una aplicación del brutalismo en los materiales y en la concepción constructiva y estructural, fundamentalmente con hormigón visto y ladrillo. Otro tema es la concepción escultórica de la arquitectura, mediante las composiciones geométricas de los volúmenes, el interés por la incidencia de la luz y, en el caso del edificio Atrium, con la inclusión de los murales. Por último, la organicidad y valoración de los espacios exteriores, con el uso profuso de la terraza mirador y jardines.

4.2.3 Arquitectura pública y administrativa.

Los edificios no residenciales responden, habitualmente, a usos más esporádicos y dinámicos, aumentándose las escalas espaciales y volumétricas. Esto permite concebir la parte atmosférica y compositiva desde un punto de vista mucho más insubordinado, sin los condicionantes que impone la habitabilidad doméstica. De forma general, se caracterizan por la incorporación de programas extensos y por su posición privilegiada en la trama urbana o en el paisaje. Estas circunstancias no pasan inadvertidas para Milton Barragán, quien encuentra en los edificios administrativos y públicos una oportunidad de desarrollar una creatividad mucho más libre y propositiva que en la residencial. Dentro de esta tipología se encuentran el Templo de la Dolorosa, el edificio CIESPAL y el Templo de la Patria, los cuales son desarrollados pormenorizadamente dentro de este capítulo. Fuera de este elenco está el Banco Holandés, terminado en 1968 y situado en la arteria urbana de la Avenida 10 de Agosto de Quito. Debido al carácter extremadamente funcional del programa, Milton Barragán opta por el uso de un módulo casi cúbico de 5 metros de ancho por 4 de alto, el cual organiza el esquema en planta y en fachadas. Este módulo aparece en los alzados de forma volumétrica, al existir una grieta que separa las líneas verticales en las que se organiza. Las losas y los muros quedan en un plano más adelantado que las ventanas, dando lugar a un espacio que es aprovechado como jardinera. Esta configuración cartesiana, percibida desde el exterior como cajas, es rota mediante el uso de oblicuas que mueven las aristas, tanto en plano horizontal como en plano vertical. Compositivamente, el edificio se percibe como la unión de dos bloques que se articulan mediante una charnela en la mitad de la fachada larga que da a la calle Buenos Aires. Dicho efecto se consigue mediante una brecha vertical de mayor anchura que la que separa los módulos. Estas piezas de 4 módulos en horizontal por 3 módulos en vertical se apoyan sobre las dos plantas inferiores, que se retranquean ligeramente y en las cuales el lenguaje es mucho más ortogonal, diferenciándose y contrastándose de las superiores. Este es uno de los pocos ejemplos en la obra de Milton Barragán en el que la simetría y el orden homogéneo gobiernan la parte estética y formal del proyecto.

Tras este breve repaso por la obra de Milton Barragán, se desarrollan los 4 edificios que conforman el cuerpo principal de esta investigación.

4.3 TEMPLO DE LA DOLOROSA.



LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

La intención es una composición que recrea el juego de volúmenes de la montaña del Pichincha.

M. Barragán, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016

El Templo de la Dolorosa fue construido entre 1970 y 1976 bajo la dirección de Milton Barragán, sufriendo en este año una modificación de proyecto no autorizada firmada por otro colega, terminándose de construir el edificio en el año 1978. Es un equipamiento religioso que contiene una nave para los oficios litúrgicos, situándose en un nivel inferior las criptas y una sala de velatorio. Está situado en la avenida América y avenida Mariana de Jesús, al oeste de la ciudad de Quito y bajo las faldas de las montañas del Pichincha. Es el primer gran edificio que diseñó Milton Barragán, obteniendo el encargo a través de un concurso que ganó en 1966. Esta obra se constituye como una de las propuestas más expresivas y sensibles de su carrera.

Su posición privilegiada encuentra como fondo las montañas del Pichincha, siendo estas el punto de partida para la concepción del proyecto, ya que Milton Barragán centraría todas sus motivaciones arquitectónicas en dialogar de forma escultórica con el imponente paisaje.

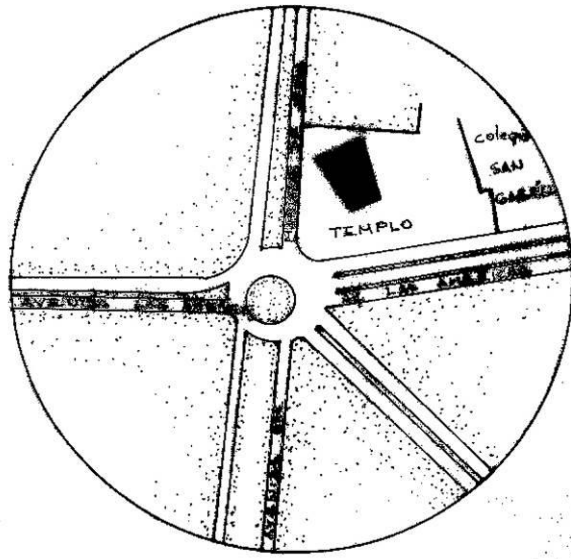
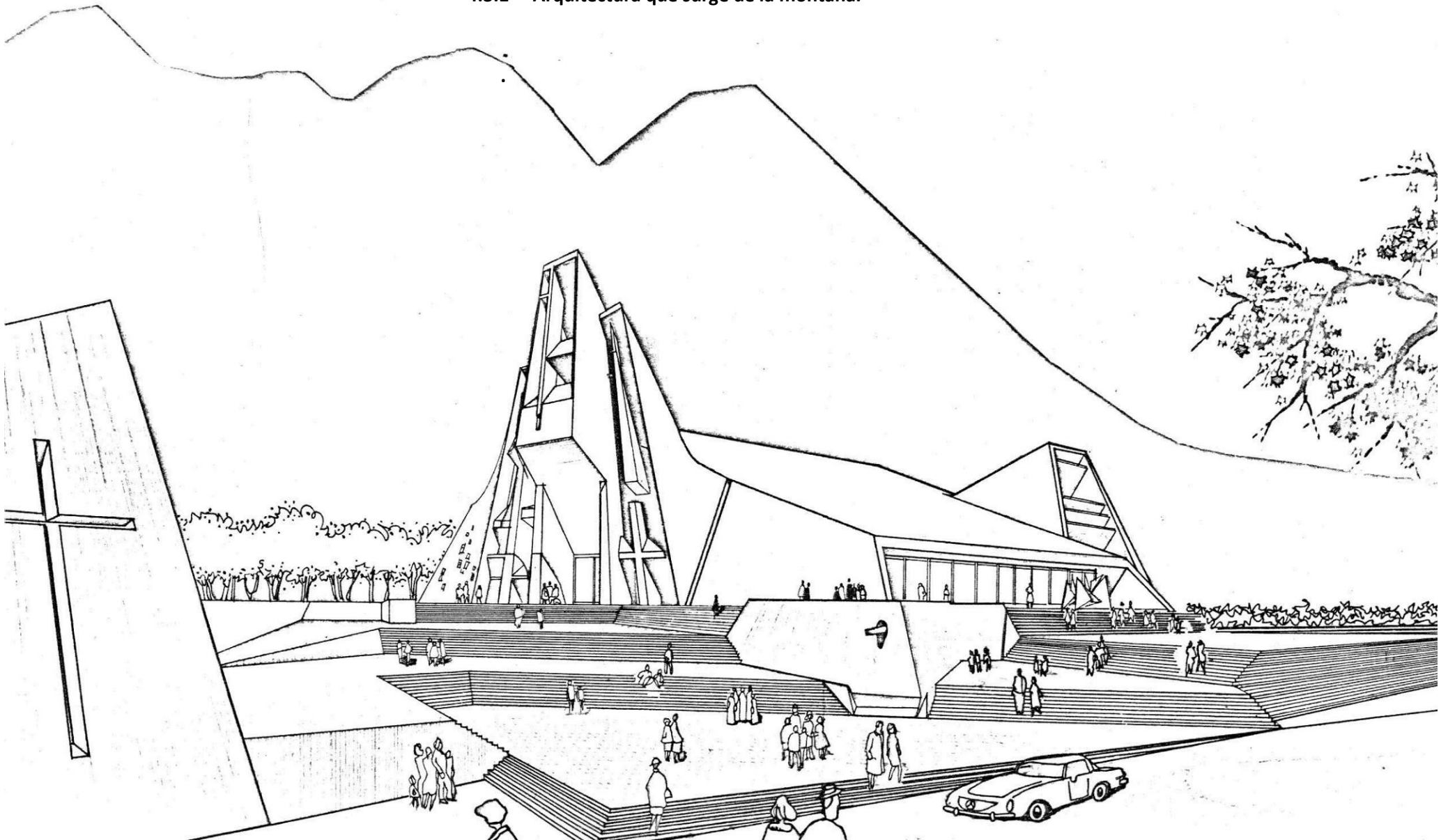


Figura 111. Ubicación en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano A01: Planta General Emplazamiento, Ubicación (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

4.3.1 Arquitectura que surge de la montaña.



LA OBRA.



Figura 113. Virgen de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Parroquia La Dolorosa de Quito en Facebook.com. Año desconocido. Recuperado en <https://www.facebook.com/ParroquiaLaDolorosaQuito/photos/a.337061559710176/1634617789954540/?type=1&theater>



Figura 114. Rucu Pichincha, Quito. Rucu Pichincha (fotografía). David Junyent en flickr.com. 2017 Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/UhqL2P>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

El 12 de diciembre de 2016, a las 15:00 horas, se realizó una entrevista con Milton Barragán en su oficina sita en el Edificio Barranco de Quito, diseñado por él mismo. La sesión tuvo una duración aproximada de 2 horas y se obtuvieron 1 hora y 24 minutos de grabación, desarrollada con la ayuda de la proyección de los planos en una pared de su despacho. El objetivo de esta entrevista fue determinar las vicisitudes del proceso creativo de esta obra.

4.3.1.1 Del milagro al edificio.

El Pichincha pertenece a la Cordillera Occidental de los Andes Ecuatorianos, siendo sus principales volcanes el Rucu Pichincha (el viejo Pichincha) y el Guagua Pichincha (el niño Pichincha). Llega a tener hasta 4.794 metros de altitud, habiéndose registrado la última actividad volcánica en el año 1.999. Más abajo, a 2.850 metros de altura y en la parte oriental, se asienta sobre la hoya de Guayllabamba la ciudad de Quito, capital de Ecuador.

El promotor de esta obra fue la orden jesuita que regenta el Colegio San Gabriel de Quito, fundado en 1862 por encargo del Presidente de la República de Ecuador García Moreno. En 1958 pasó de estar ubicado en la calle Benalcázar, entre las calles Espejo y Sucre, a situarse donde actualmente se encuentra, en la avenida América y la avenida Mariana de Jesús. En el colegio existía una imagen de la Virgen de la Dolorosa, la cual daría lugar a un hecho determinante en la historia del futuro templo. En 1906, un grupo de niños del Colegio San Gabriel asistió a lo que denominaron un milagro que, según su versión, consistió en que la imagen de la Virgen abrió y cerró los ojos durante 15 minutos.

Esta imagen ha sido venerada desde aquella época, que son más de 100 años, y es muy popular en Quito. (...) Tan popular es la imagen, que en algún momento determinado, que era precisamente sesenta años después del milagro, el Colegio San Gabriel se trasladó al norte de la ciudad de Quito, a la avenida América, y se construyó una serie de edificios que cumplían con la demanda de sus numerosos estudiantes. Por ese entonces se resolvieron a la construcción de un templo dedicado específicamente a la imagen del milagro, con el auspicio de la máxima autoridad eclesiástica de la ciudad, el arzobispo de Quito.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

El hecho sucedido entorno a la imagen la dotó de fama y, según Milton Barragán, esto propiciaría su traslado y el aumento de alumnos. Esta situación debió ser vista por los jesuitas como una oportunidad para consolidar una nueva parroquia entorno a la imagen, forjándose los cimientos motivacionales de lo que sería la futura iglesia.

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.



Figura 115. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

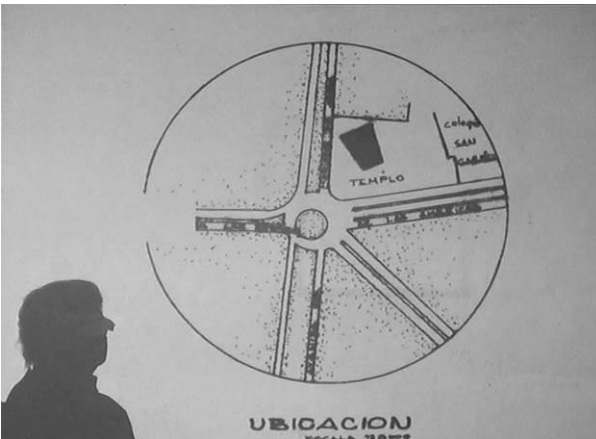


Figura 116. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

En la orden de los jesuitas son buenos administradores del dinero, y entiendo que ellos vieron una buena opción en su imagen milagrosa de la Dolorosa, que atraía a tantos creyentes. Tantos adeptos buscarían tener un cementerio, un lugar donde descansar. El construir debajo de la iglesia una cripta con una capacidad bastante grande para aquel momento –cerca de 1600 o más, entre nichos grandes completos y pequeños nichos para los restos o para cenizas– sería la fuente de recursos para financiar el proyecto integral dentro de la iglesia que viene encima.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

A pesar de que en esos momentos en Ecuador no eran nada habituales los concursos de arquitectura, la orden jesuita, a través del recién fundado Colegio de Arquitectos del Pichincha, realizó la invitación para el concurso de ideas del futuro templo.

Se hizo una convocatoria nacional, no recuerdo si fue internacional, para un concurso de anteproyecto para el Templo de la Dolorosa. El concurso se desarrolló en el año 1966. Participé entre una serie de arquitectos y propuestas, y gané el primer premio. El segundo premio lo ganó Ovidio Wappenstein, que fue coautor conmigo del edificio CIESPAL, y el tercer premio lo ganó el arquitecto Agustín Patiño, también muy conocido en la ciudad. Esta coyuntura me dio el derecho de realizar los planos definitivos para la construcción del proyecto y entregar toda la planificación, incluidas instalaciones, estructura y todo lo que se requiere para una planificación integral. Además, el derecho de realizar la dirección arquitectónica de la obra.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

La posición del solar donde se construiría el edificio tenía como telón de fondo, hacia el oeste, las montañas del Pichincha, situándose entre dos concurridas avenidas de Quito.

El diseño urbano ya estaba determinado previamente y no había cómo hacer sugerencias, de manera que había que acoplarse.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

LA OBRA.

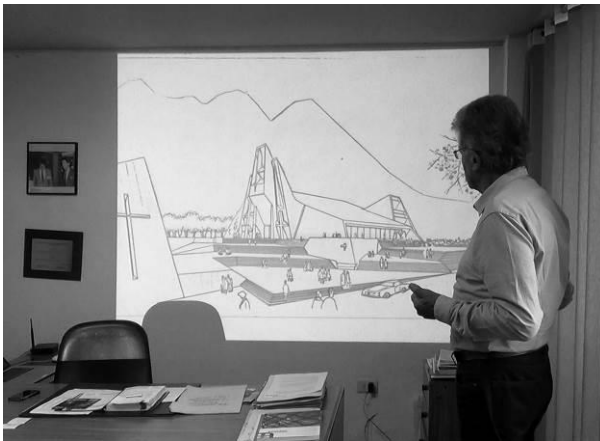


Figura 117. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

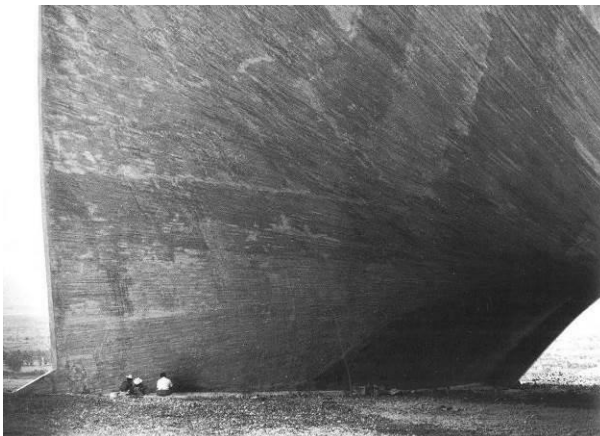


Figura 118. Capilla Lomas de Cuernavaca (1958), de Félix Candela. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1959. Subida por Gallery 400 en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/EgSKXo>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Hasta este momento, Milton Barragán sólo había realizado algunos proyectos residenciales de no mucha envergadura. Esta fue una gran oportunidad de interactuar de una manera libre con el paisaje, pudiendo aplicar todos sus preceptos de arquitectura, tanto en lo escultórico como en la aplicación de su particular brutalismo.

4.3.1.2 Génesis de una montaña abstracta.

Para Milton Barragán, la ciudad de Quito y Ecuador están indivisiblemente ligadas a las montañas del Pichincha. Por ello, el concepto arquitectónico de este edificio concentra la energía en establecer una relación simbólica y artística con el paisaje. A través de un juego de planos inclinados y superficies alabeadas se desarrolla un diálogo formal con las montañas del volcán Pichincha, estableciendo una abstracción geométrica que configura el proyecto.

La intención es fácil de leer a primera vista. Es una composición que recrea el juego de volúmenes de la montaña de Pichincha, y que se repite en la parte posterior, cuya superficie está arborizada con bosques. Son terrenos donde crecen naturalmente las plantas y pastos, pero tienen una inclinación sumamente fuerte.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

Este es el primer proyecto de Milton Barragán que surge de manera contundente de un concepto escultórico. Concibió al proyecto como un objeto plástico unitario, estudiando al detalle su composición y su relación con el entorno en las diferentes fachadas.

La intención era que observando cualquiera de las fachadas se pueda ver que corresponden a un todo único y unitario de diseño, que parte de la pirámide que alberga la gran nave y que se desarrolla con diferentes brazos hacia el coro y las torres, que marcan los ingresos desde el sur y el baptisterio.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

Dedicó tiempo y trabajo a los estudios geométricos de las superficies, inspirándose en referentes estructurales que habían resultado de gran interés para él.

En aquel tiempo yo estudié algunas estructuras del ingeniero y arquitecto (me parece que era español) Félix Candela, quien se radicó en México y realizó muchísimas experiencias y diseños de obras con superficies alabeadas, bien sean paraboloides hiperbólicos o hiperboloides parabólicos (...).

LA OBRA.

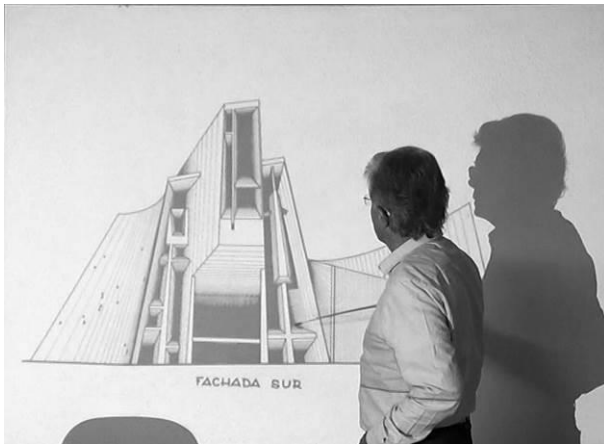


Figura 119. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Esto se consigue a través de ejes de líneas rectas ubicados de tal manera que van produciendo las curvas, o los conoides, que a su vez están generados por una curva y una línea recta, unidas por ejes.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

Aunque considera su edificio original, admite que las obras vistas en Europa condicionaron algunas decisiones del diseño.

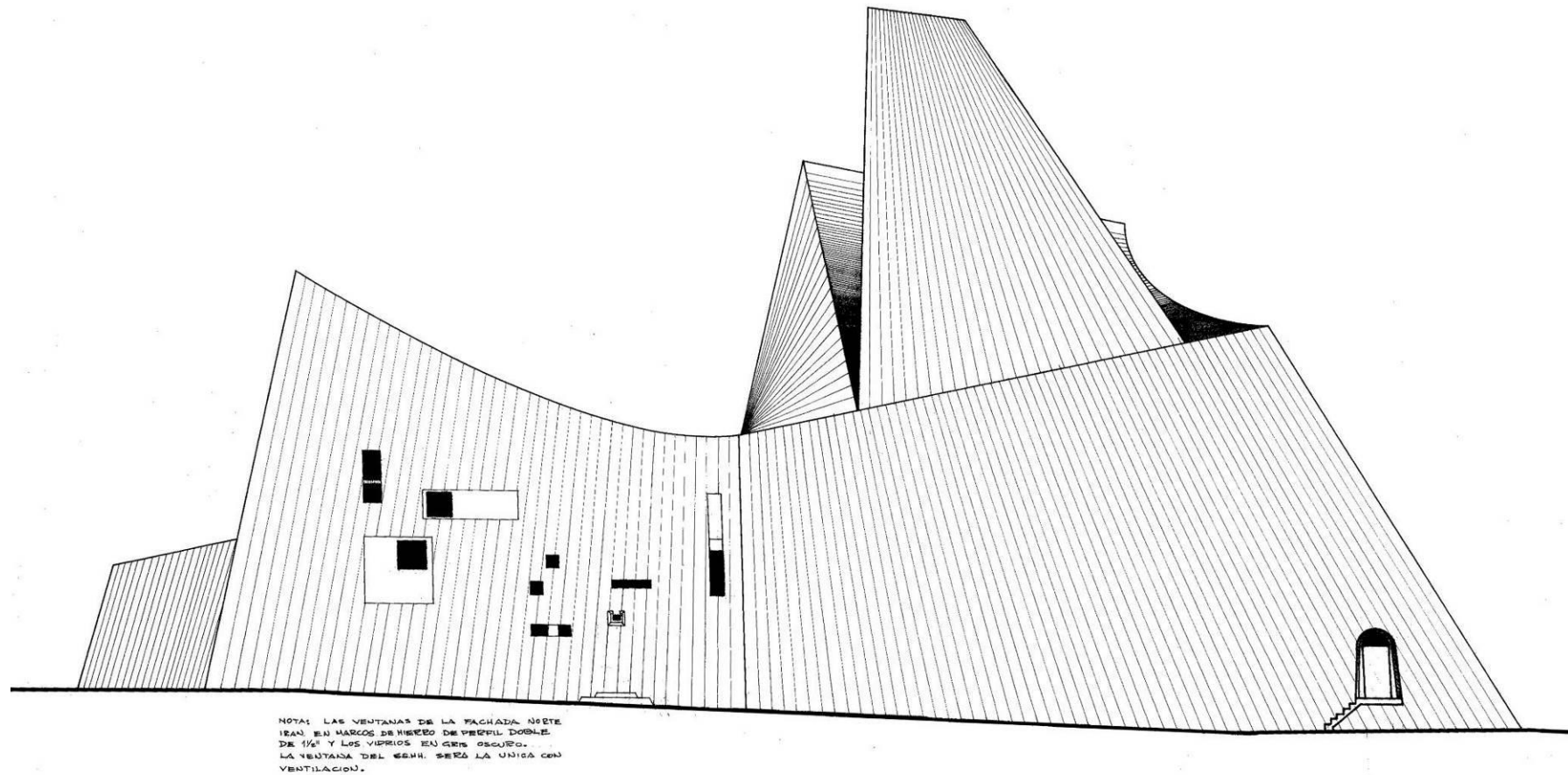
Influenciaron en mí algunas de las creaciones de los maestros de la arquitectura de mediados del siglo XX, particularmente las creaciones de Neutra y, especialmente, Le Corbusier. (...) Fui un gran admirador de Le Corbusier, pero particularmente una de mis obras favoritas era Ronchamp. No se puede encontrar un vínculo directo con la iglesia de Ronchamp, porque más bien esa está diseñada con redondeces, y esta está diseñada con ángulos y con superficies alabeadas de doble curvatura. Pero en el concepto espacial y el contraste con el paisaje circundante puede haber alguna similitud. En realidad no creo que se puede parangonar con ninguna otra iglesia, ni cristiana ni de otra denominación, pero hay ciertos elementos que pueden recordar a otros diseñadores.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

La motivación escultórica no se relegó al diálogo abstracto con la montaña, ya que consideró sus implicaciones en cuestiones organizacionales del proyecto.

Estos tratamientos escultóricos en hormigón atraen, todos dirigen la mirada hacia la puerta de ingreso de la iglesia. Esta no es una solución simétrica, como son las iglesias tradicionales en forma de cruz, en las que generalmente el ingreso se hace por la base y hay dos ingresos en los laterales de los brazos de la cruz. En esta, si tomamos la nave principal, los ingresos se hacen claramente por la base y por uno de los lados de los brazos de lo que podría ser la cruz, el lado sur. Entonces tiene solamente dos ingresos, faltándole el tercero, ya que linda con terrenos que no estaban ocupados, pero que pertenecía a la orden jesuita que dirige el Colegio San Gabriel, que se encuentra al norte, a continuación de la iglesia.

Barragán, 12 de diciembre de 2016



FACHADA NORTE

Figura 120. Fachada Norte en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A08: Fachada Norte, Fachada Sur, Detalles (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

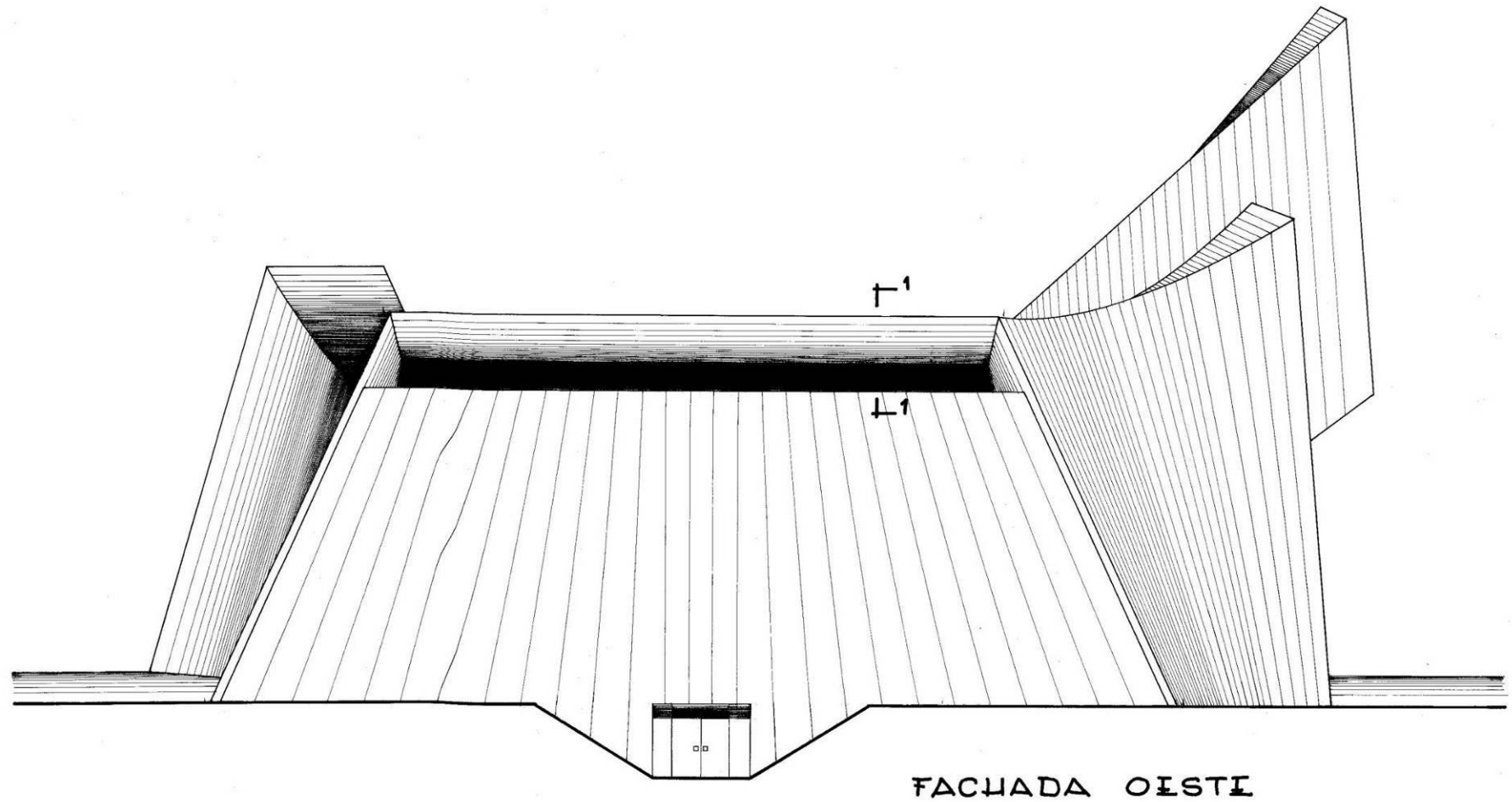


Figura 121. Fachada Oeste en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A09: Fachada Oeste, Fachada Este (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

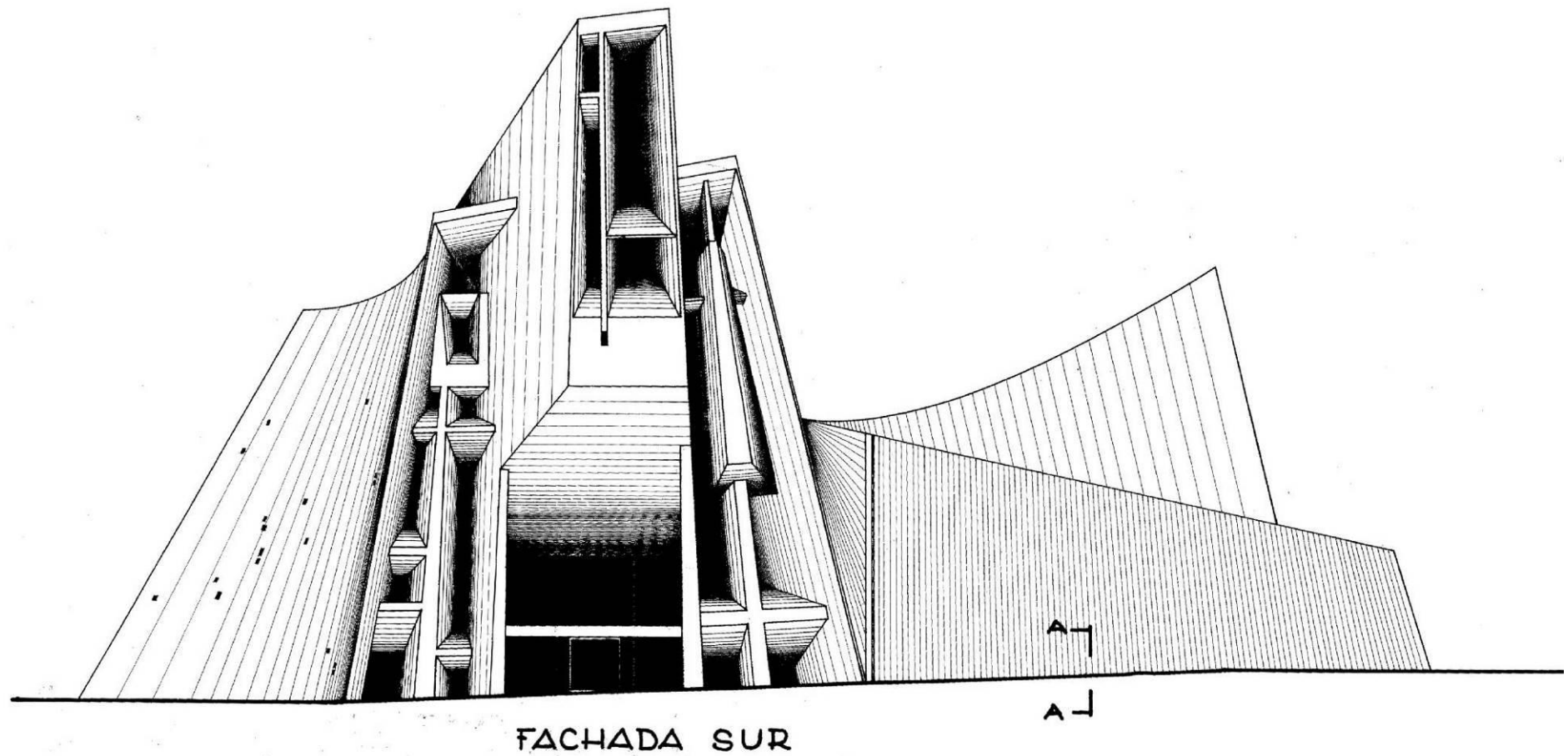


Figura 122. Fachada Sur en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. *Plano A08: Fachada Norte, Fachada Sur, Detalles* (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

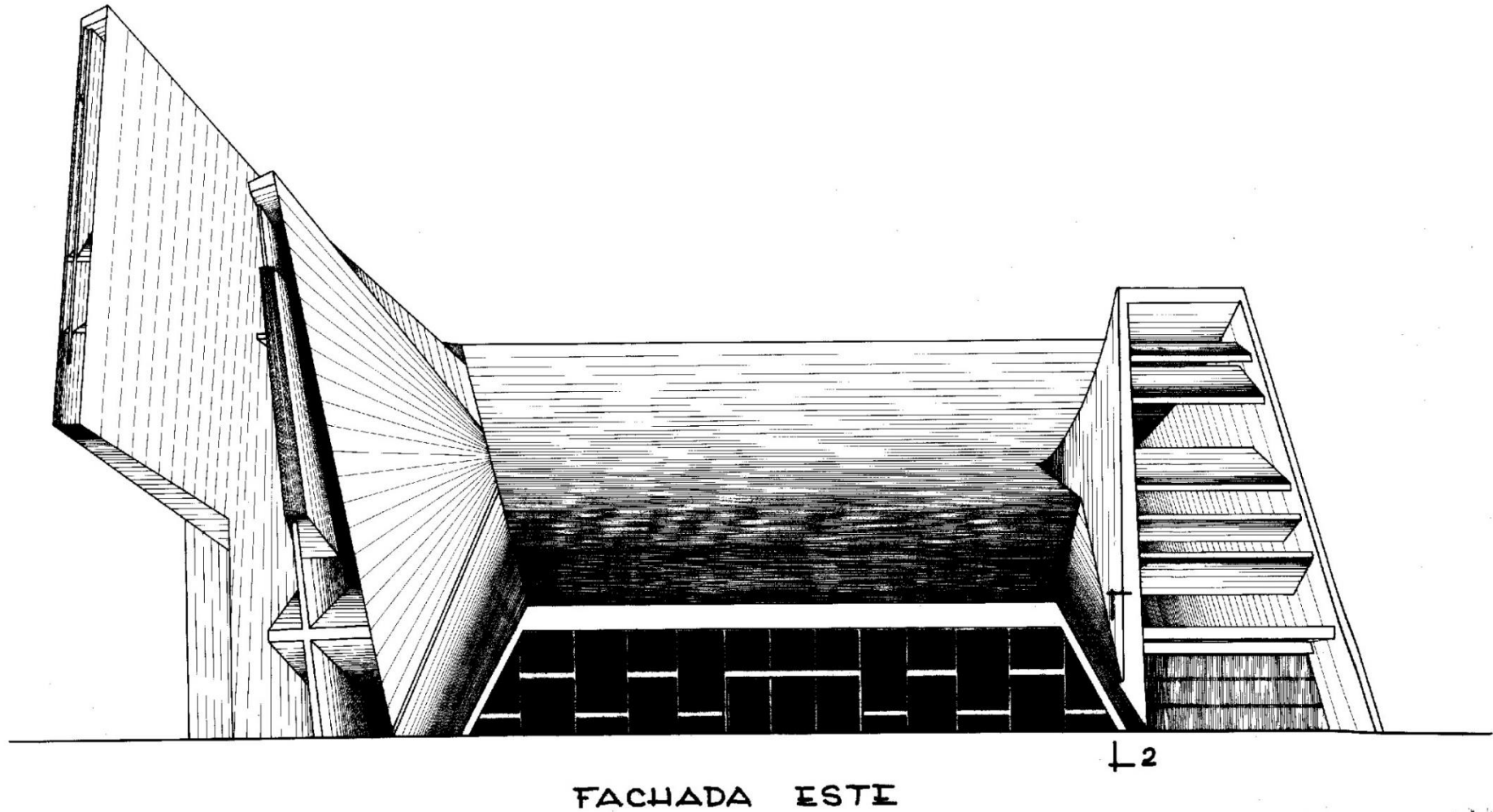


Figura 123. Fachada Este en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A09: Fachada Oeste, Fachada Este (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

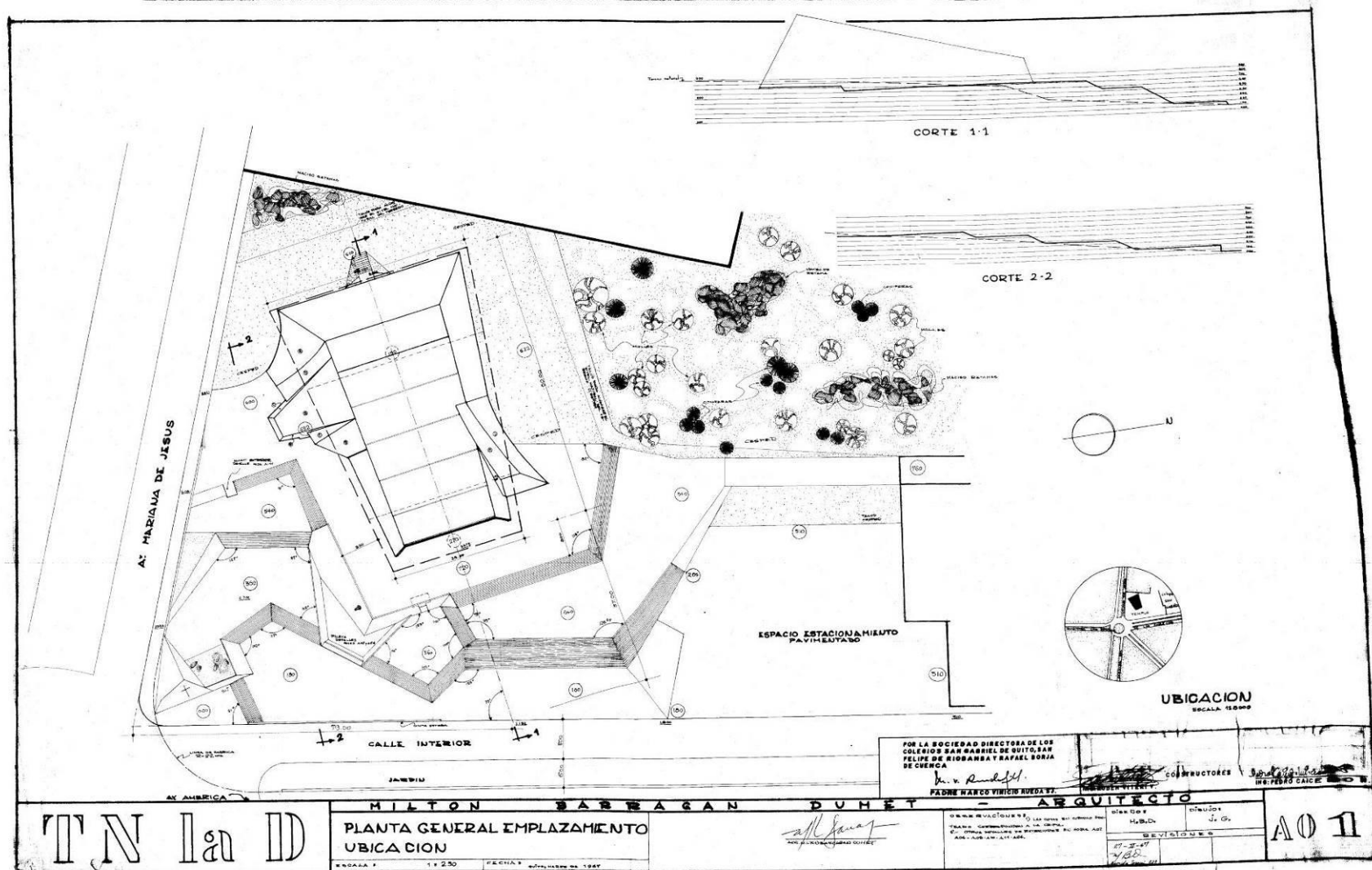


Figura 124. Emplazamiento y ubicación en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A01: Planta General Emplazamiento, Ubicación (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

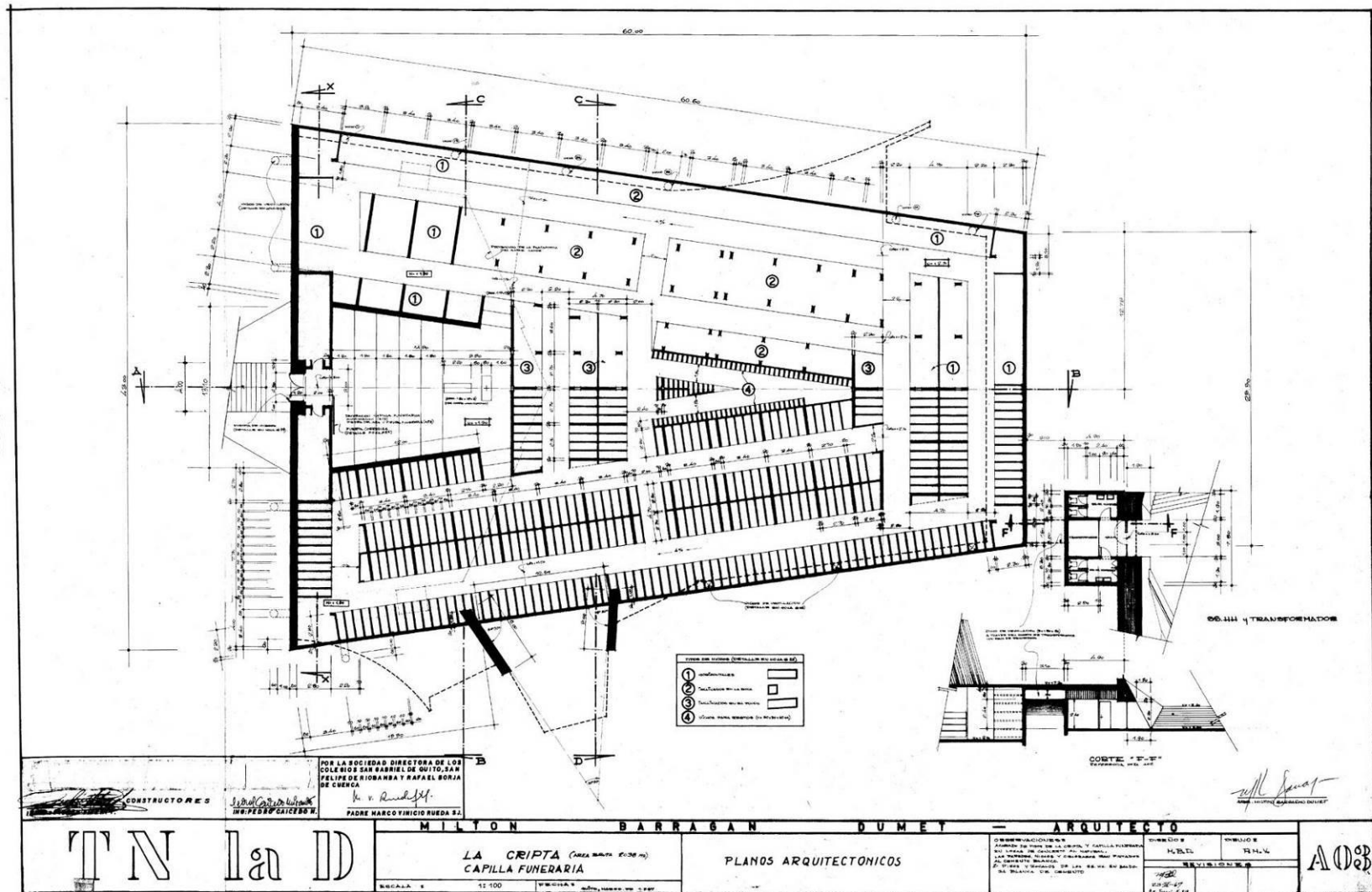


Figura 125. Planta del subsuelo de la cripta en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A03: La Cripta, Capilla Funeraria (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

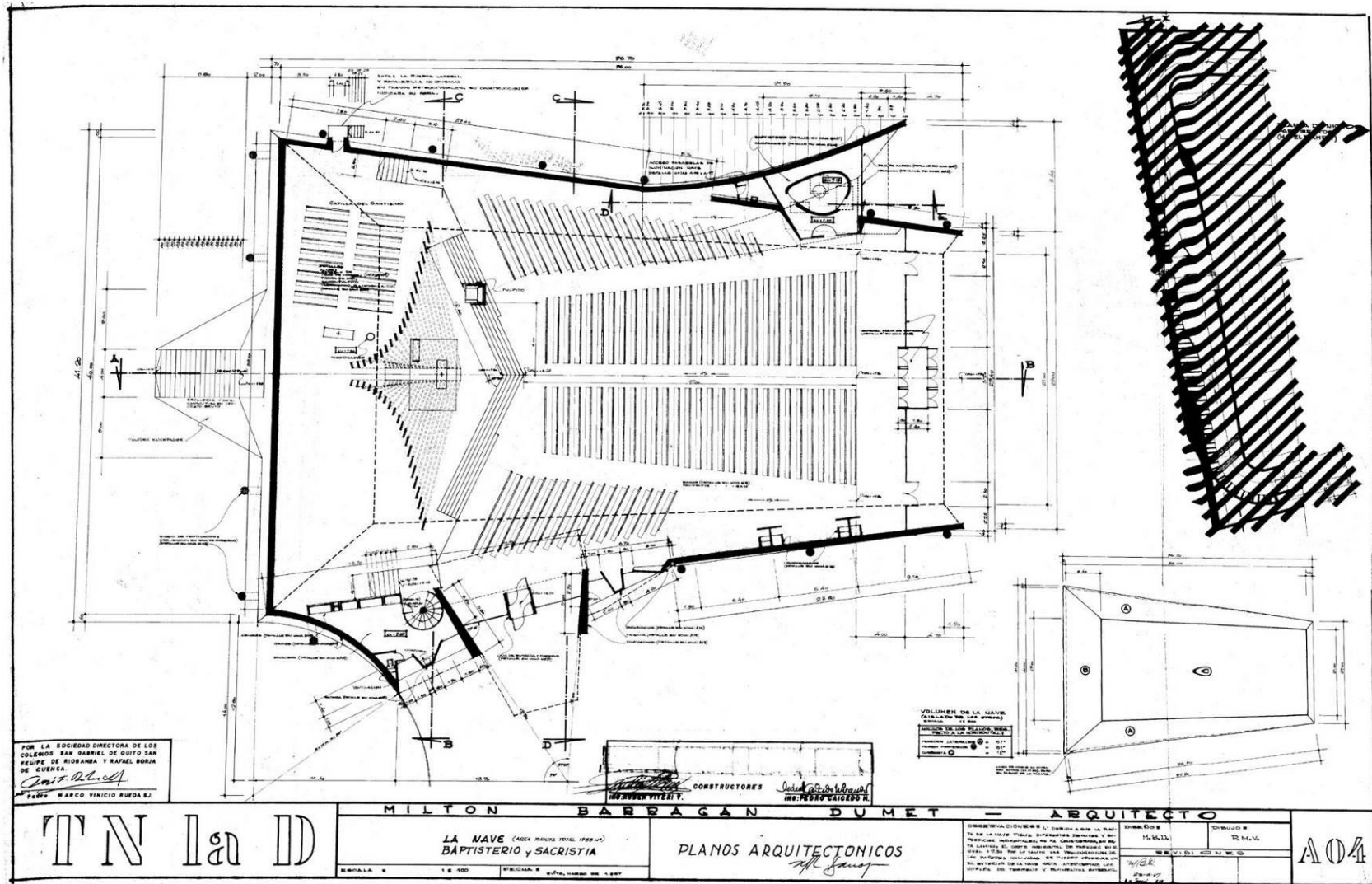


Figura 126. Planta baja, con baptisterio y sacristía, en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. *Plano A04: La Nave, Baptisterio y Sacristía* (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



LA OBRA.



Figura 128. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

A través del control de la luz genera juegos similares a los que realiza en sus esculturas, pero en total ausencia de lo figurativo, tan solo con las esencias que considera comunes a la arquitectura.

La fachada este de la torre del baptisterio tiene paneles de hormigón inclinados donde debió instalarse un carrillón o un campanario. Así, el baptisterio no se eleva hasta la parte más alta, sino que tiene una cubierta artificial para crear un ambiente más íntimo, con tragaluces que vienen de lugares bastante altos. Se crea una imagen un poco teatral de lo que ocurre aquí, porque todo lo que acompaña a la religión católica es teatral.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

La topografía del solar fue aprovechada para crear accesos a distinto nivel e implantar un sistema de terrazas al aire libre alrededor del edificio, con la intención inicial de crear espacios de encuentro que en la actualidad se han convertido en zonas de aparcamiento. El proyecto pretendía dotar de escala humana y de habitabilidad a estos espacios que servirían como filtro entre la ciudad y la iglesia.

En las misas la gente se detiene para saludar, conversar e intercambiar ideas, y esto ocurre generalmente en los atrios de las iglesias, que son la parte exterior, antes de ingresar. En el caso presente, estos atrios tenían que jugar con la topografía y ser parte también del juego compositivo de la volumetría de la nave principal. Son ángulos obtusos, generalmente de 120 o más grados, que crean estas plataformas orientadas hacia la ciudad. Como la iglesia se encuentra en un nivel relativamente alto con relación a la planicie de la Carolina, son lugares de una visión privilegiada.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

El edificio estaba proyectado en hormigón visto *in situ*, según el lenguaje lecorbusieriano de la Unité d'Habitation, pero la solución constructiva final fue modificada.

En el proyecto original –modificado por los jesuitas– la torre que guarda en su interior el coro estaba sostenida por dos torres menores que tienen un tratamiento escultórico en hormigón armado. Debió haber sido construido en hormigón visto, dejando los moldes de madera visibles de la fundición del hormigón. En la parte posterior de la nave del altar mayor, una de las superficies estaba perforada

LA OBRA.

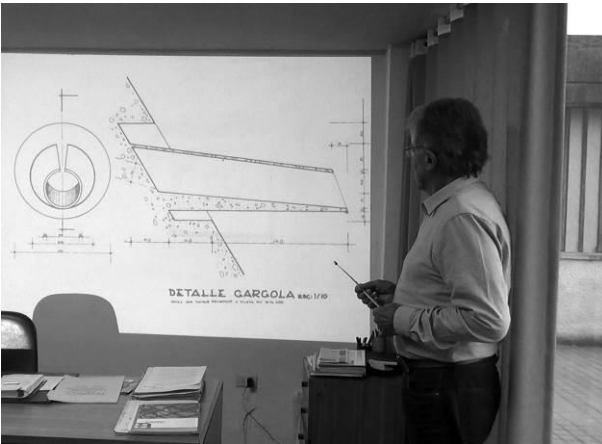


Figura 129. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

con pequeñas aberturas para permitir ingreso de luz y poder observar también el exterior, incluso algo del paisaje, pero muchos de los diseños originales fueron alterados arbitrariamente por los dueños del proyecto y no se realizaron

Barragán, 12 de diciembre de 2016

El cuidado en los detalles es una característica de Milton Barragán. Diseña con precisión elementos de pequeña escala, como gárgolas, inscripciones y sus tipografías o elementos del mobiliario. Inspirado en Ronchamp, Milton Barragán introdujo un detalle organicista en los exteriores a través de un elemento que pretendía jugar con las aguas de lluvia, pero nunca se construyó.

El atrio más grande tiene drenaje hacia la esquina sur oriental de la nave, donde se encuentra la entrada principal, y toda el agua que se recoge de la cubierta debía ser llevada a un cañón que botaría el agua a unos estanques. (...) La gárgola que recoge las aguas descarga sobre un estaque. Es una gárgola de hormigón incrustada en un muro inclinado profundo para darle sombra y marcar con mayor interés la gárgola sobresaliente

Barragán, 12 de diciembre de 2016

Su afán de controlar el proyecto de forma integral le llevaría a diseñar hasta objetos litúrgicos.

Es la urna para las hostias, de bronce con esmaltado a fuego color bermellón y una bisagra para la puerta que permite el acceso. El cáliz se guarda en una urna, generalmente en el altar mayor. Para ello tienen un pequeño armario en las iglesias tradicionales. Este se diseñó como un elemento escultórico en la parte frontal, que se puede observar desde cualquier parte de la nave. Este es un detalle del tratamiento de la reja de madera que no se construyó como estaba planificada.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

La juventud le llevó a diseñar las fachadas de la capilla funeraria con cierto aire jocoso, incluyendo una serie de inscripciones en latín en la zona reservada a los enterramientos, pero que tampoco nunca se ejecutaron.

LA OBRA.

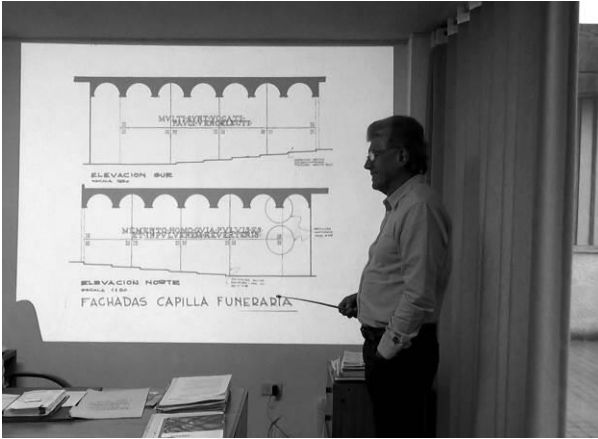


Figura 130. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Multi sunt vocati pauci vero electi, muchos son los llamados, pocos los elegidos. Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris. No olvides que eres polvo, y al polvo volverás. Yo era un poco humorista, e incluso en el anteproyecto original aparecían resucitados saliendo de los nichos.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

Milton Barragán define este proyecto como:

Homenaje a la fe de los cristianos quiteños y homenaje al paisaje de mi ciudad, que me parece que es invaluable en cuanto a luz y contraste. Buena pieza arquitectónica-escultórica que logra el mejor matrimonio entre arquitectura y paisaje.

Barragán, 12 de diciembre de 2016

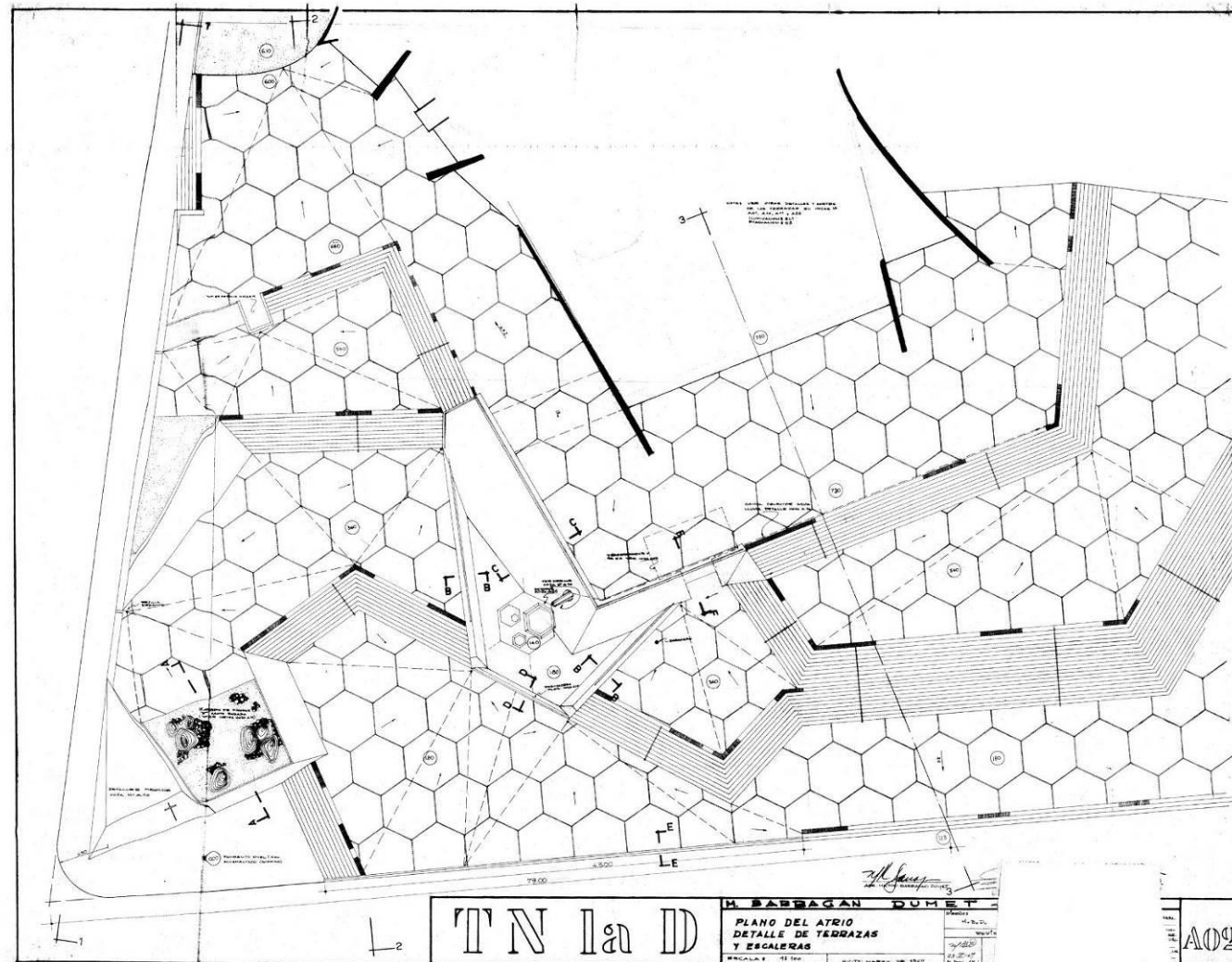


Figura 131. Plano de las terrazas exteriores de acceso en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A02: Planta del Atrio, Detalle de Terrazas y Escaleras (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

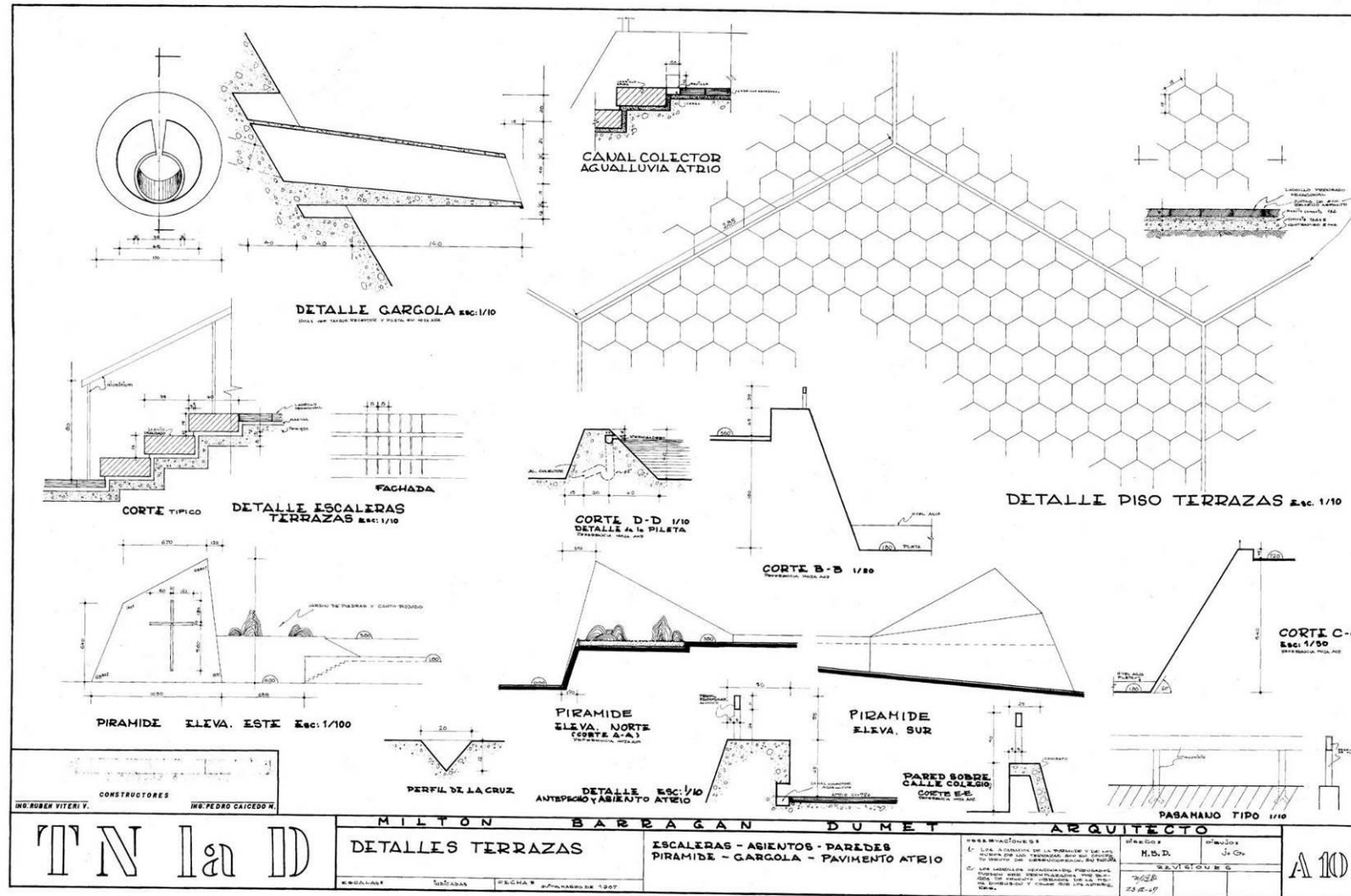


Figura 132. Detalles de las terrazas en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A10: Detalles Terrazas (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.3.2 El reencuentro.



LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.



Figura 134. El autor (izquierda) y Milton Barragán (derecha) en la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

El 3 de mayo de 2018, a las 9:30 de la mañana, se realizó una entrevista con Milton Barragán en el Templo de la Dolorosa. La sesión tuvo una duración de 2 horas y se obtuvieron 1 hora y 3 minutos de grabación. La entrevista se realizó en su totalidad en los exteriores del edificio. Debido a los numerosos cambios no autorizados realizados en la obra, el arquitecto ha evitado visitar el Templo de la Dolorosa. Por tanto, esta visita supone un reencuentro con su primera gran obra, existiendo una mezcla entre memoria, frustración y deleite.

Quizá el punto de partida para la creación de la idea fue el sitio donde estamos ubicados ahora (Redondel Martí, Quito), que corresponde a un círculo de tránsito donde coinciden varias vías importantes: la Mariana de Jesús, la Atahualpa, la avenida América. Es parte también de la gran quebrada de Rumipamba, que se puede observar en el Pichincha, y que hace mucho más rica la composición de la montaña con sus picos, y el contraste con el cielo. Esto es uno de los elementos fundamentales que tomo en cuenta, el paisaje, el entorno natural, y en el caso particular de la iglesia, motivación fundamental para la composición del proyecto escultórico y arquitectónico.

Barragán, 3 de mayo de 2018

El paisaje se introduce dentro del discurso conceptual del germen del proyecto, comprobando con satisfacción los resultados exitosos de sus motivaciones primigenias.

Interesa mirar un poco la composición y la volumetría del monumento, del templo, que fue inspirado en las montañas del Pichincha que se ubican en la parte occidental. Si miramos un poco más del lado oriental, del este, podríamos ver cómo el volumen de la iglesia se contrapone e integra con el paisaje natural de la montaña. Se nota la inspiración de la volumetría de la iglesia con la montaña. Esto es muy importante, porque personalmente el tema del espacio que va a recibir una edificación, una creación arquitectónica, debe partir siempre del paisaje del entorno, sea natural, como en el caso de la montaña, o urbano, en el caso de los edificios vecinos. En el caso de una iglesia que está en medio de un terreno muy amplio es un poco diferente, porque no puede parangonarse con edificios dedicados al comercio o a la vivienda. Mantiene independencia con la arquitectura del entorno, pero en cuanto al paisaje natural, es evidente que hay una voluntad de integrarlo con este.

Barragán, 3 de mayo de 2018

LA OBRA.



Figura 135. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Milton Barragán considera condición indispensable para su concepción de buena arquitectura esta relación lograda entre paisaje y arquitectura.

Los monumentos más impactantes son aquellos que logran una fusión con el paisaje. Por ejemplo, las catedrales góticas, o edificios como la Unesco en París. En mi caso personal, cuando diseño intento una vinculación muy directa con el paisaje. Pienso que esa motivación ha logrado que tengan mejor acogida, porque es intuitivo en quienes observan una obra de arquitectura. (...) Intuitivamente se dan cuenta que está mejor resuelto y les atrae más el diseño cuando se ha tomado en cuenta el paisaje. Al contrario, cuando se desconoce el entorno, el resultado es horrendo. Hay muchos casos en los que barrios enteros de una ciudad, que tienen una unidad y un solo criterio de diseño en cuanto materiales, color o altura, por un descuido se autoriza la construcción de edificios muy altos o de diferentes texturas y diseño. Entonces resaltan por contraste que, a mi manera de ver, en arquitectura no siempre es exitoso. Tampoco los maridajes con la montaña, se puede fracasar y no conseguir el propósito.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Las múltiples modificaciones realizadas en la ejecución de la obra, sin su autorización, le perturban enormemente.

Se mantuvo en la mayor parte exactamente de acuerdo al diseño original. La torre del campanario, que cubre también el baptisterio, y la nave principal tienen las mismas características de los planos originales. Pero la torre sur, que es uno de los accesos de la Iglesia, era un volumen diferente y más alto, supongo que han debido bajarle aproximadamente entre ocho y diez metros de su altura, y eliminaron dos elementos escultóricos de los costados de la entrada principal. (...) Esta actitud fue contra todas las normas y las condiciones que impone el mismo municipio, que no estaba en capacidad de aprobar la construcción sino con los planos como fueron diseñados por el autor, tanto más que era producto de un concurso de diseño. Pero para modificarlo, hicieron nuevos planos y un

LA OBRA.



Figura 136. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

arquitecto aceptó modificarlo sin mi autorización. Nunca nadie me consultó nada. (...) En lo demás, las fachadas son muy similares al proyecto original. Son idénticas las tres fachadas, excepto esta fachada sur, que lamentablemente incluso la inclinación de la parte superior del remate era inversa, es decir, tenía el lado más bajo hacia el occidente y el más alto hacia el oriente.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Como se comentó en el proceso creativo, hubo muchos detalles que no se incluyeron en la ejecución definitiva, como las inscripciones, el diseño de las terrazas, o el sistema de recogida de aguas pluviales. Pero para Milton Barragán, el hecho más grave es la modificación de esta torre, así como un cambio en el sistema constructivo de la cubierta.

El diseño original contemplaba vigas de hormigón y una cubierta también de hormigón, cosa que fue modificada. Ahora parece que tiene solamente vigas prefabricadas metálicas para recibir una cubierta liviana en láminas metálicas. (...) Otro añadido que hicieron fue dejar tragaluces sobre la nave principal, cosa que no existía en el proyecto original.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Aparte de estas modificaciones profundas, existen otras menores, pero no por ello menos importantes.

Justo en la esquina de estas dos avenidas (Avda América y Avda Mariana de Jesús), constaba una pirámide pequeña en hormigón con la imagen de una cruz. Era el acceso principal y contrastaba con el resto del volumen de la iglesia. Como puede verse, del diseño original de exteriores y jardinería no queda nada, y ha sido reemplazado por la comunidad jesuita para usarlo como patios de estacionamiento, perjudicando el aspecto del templo. (...) No tiene jardinería, sino estacionamientos y líneas amarillas que marcan los espacios sobre adoquines de cemento. Así han rebajado la calidad y han empobrecido al diseño, como en todos los elementos de la iglesia.

Barragán, 3 de mayo de 2018

LA OBRA.



Figura 137. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Milton Barragán critica la gestión y privatización de lo que debieron ser espacios públicos de libre disfrute.

Se puede apreciar en la actualidad que el templo, que debía mantenerse abierto al público, se mantiene cerrado con llaves y candados. Por ejemplo, el acceso a la cripta era abierto; ahora lo tienen con candado. Todas las puertas las tienen con candado, no se puede pasar al colegio, no se puede acceder de la calle. La idea original del proyecto era justamente abrir, para invitar a que vengan los fieles creyentes y tuvieran el acceso más fácil y más agradable.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Le reciente inclusión del edificio dentro de una selección que está siendo estudiada para su catalogación patrimonial por parte del Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, le hace reflexionar sobre la pertinencia del uso publicitario que se hace de las fachadas del edificio.

La comunidad ha comenzado a redecorar exteriormente este monumento arquitectónico, que está en el listado de patrimonio moderno. (...) Han instalado una serie de colgados, pancartas, incluso un anuncio iluminado que cubre la entrada sur. Cosas inaceptables desde cualquier punto de vista.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Sin embargo, no todo han sido errores.

En la fachada occidental, sobre el altar, existe una franja que fue destinada a un vitral de color. Ese vitral se instaló, se construyó allí, y a mi manera de ver, lo han ejecutado con bastante buen sentido. Es un vitral abstracto y muy colorido, y resalta el contraste de luz que entra por encima del altar.

Barragán, 3 de mayo de 2018

Milton Barragán reflexiona sobre el paso del tiempo y los cambios en el entorno, a su juicio nada agradables, debidos en gran parte al crecimiento rápido y desmesurado que ha sufrido la metrópoli. Aun así, el edificio continúa dialogando con el paisaje.

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.



Figura 138. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

Creo que en el transcurso del tiempo el paisaje ha cambiado un poco, porque han crecido muchos árboles y se han modificado los aspectos exteriores de la Iglesia, hasta tal punto que ya es irreconocible el proyecto original. El proyecto original intentaba poner énfasis en la volumetría piramidal del conjunto en contraste con el Pichincha, que le sirve de contrapunto. (...) En la actualidad es menos factible y todo conspira contra el paisaje natural, desde los cables eléctricos, los semáforos, hasta los árboles mal ubicados. Sin embargo, todavía se puede ver el contraste de lo que es la volumetría de este monumento-escultura del templo La Dolorosa.

Barragán, 3 de mayo de 2018

4.3.3 Cautivado por la forma.





Figura 140. Detalle de la Torre Norte. Sin título (fotografía).
Fuente: Propia. 2018

El Templo de la Dolorosa fue el primer edificio de Milton Barragán que pude contemplar. Mi perfil en ese momento era el de un profesional con inclinación hacia la arquitectura bioclimática, lo que me condujo en un inicio a cierto rechazo hacia el hormigón visto que se me presentaba (esta situación se repitió con el edificio CIESPAL y el edificio Artigas, los cuales descubrí de manera contemporánea). Sin embargo, hubo un efecto cautivador en su geometría, la cual aparecía indescifrable en ese momento y extremadamente sugerente. Se activó el proceso de memoria, viniendo a mi mente ejemplos cotidianos de arquitectura religiosa que ya había visto a lo largo de mi vida, con líneas asintóticas similares en los perfiles de las fachadas. La materialidad difería en mucho, ya que ninguna de estas iglesias tenía los acabados en hormigón visto. La curiosidad me llevó a observar el edificio con atención cada vez que pasaba por su frente, descubriendo una fuerte carga plástica que no podía intelectualizar. La cualidad de objeto era innegable, y probablemente se producía en mí una suerte de experiencia escultórica, pero mi desconocimiento sobre el autor y sus motivaciones no me permitían establecer esta relación de forma consciente. Concluí que esa arquitectura tenía alguna influencia precolombina en sus códigos formales, y pude aseverar que las formas pertenecían, sin lugar a dudas, al terreno de lo tectónico y telúrico. Jamás imaginé que lo que estaba observando era una abstracción artística de las montañas que enmarcaban a la iglesia. Con motivo del emprendimiento de este trabajo, y una vez conocidas las motivaciones del proyecto, la percepción del edificio cambió radicalmente. Pude deleitarme observando simultáneamente edificio y montañas, encontrando el significado, tan obvio y tan oculto, encontrando la conexión formal y geométrica de la composición con las montañas, incluso con las modificaciones sufridas.

A pesar de mi interés por este edificio, nunca entré en su interior. Quizá, bajo su condición de escultórico, me resultaba suficiente observarlo desde la perspectiva urbana, o no busqué el tiempo, o no hubo oportunidad. No sería hasta comenzar este trabajo que visité la nave de los oficios religiosos. Pude sentir la potencia de una atmósfera que me envolvía a través de la geometría cóncava del espacio y de la entrada de la luz cenital. Las piezas interiores de hormigón mostraron una textura compositiva y material mucho más rica que la del exterior. Los detalles ejecutados en hormigón, como el púlpito, las escaleras de subida al coro o el soporte de la imagen de la Dolorosa, se adecuaban a la escala de este espacio, siendo mucho más precisos que los advertidos en las composiciones afuera del edificio. El espacio resultaba acogedor e intimidante a la vez. Los planos inclinados laterales generaban una sensación evolutiva tranquilizadora. La arquitectura otorgaba una placentera sensación de paz.

Al salir, observé de nuevo las volumetrías del edificio, estableciendo la relación entre el interior y el exterior, opuestos en sus curvaturas pero funcionando de manera soberbia cada uno en su espacio de acción.





















Figura 150. Vista del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019



Figura 151. Sala de oficios hacia el ingreso principal del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

4.3.4 Conclusiones.

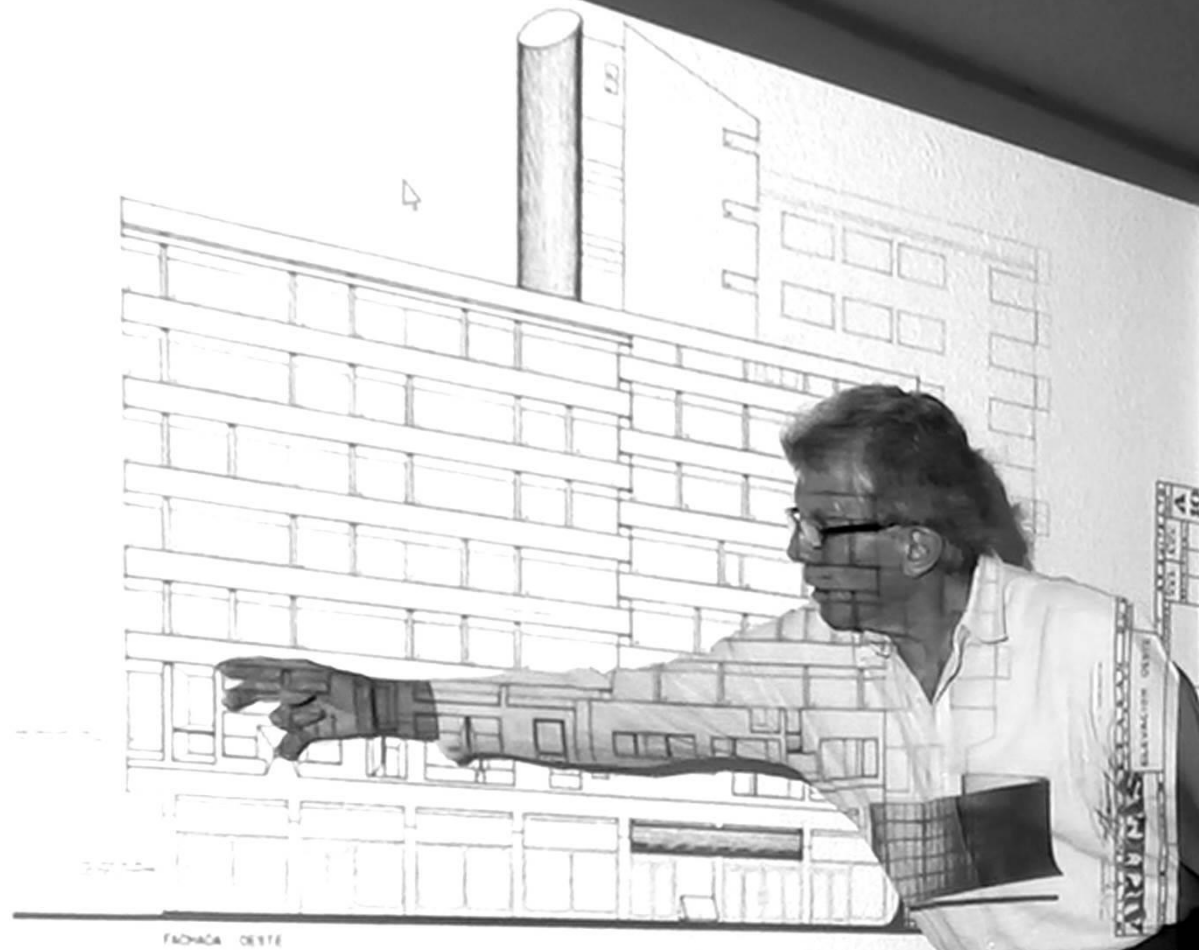
Realizando una abstracción geométrica de las montañas, muy bien esquematizada en una de las perspectivas de proyecto, configura un potente elemento arquitectónico que condensa una intención y una formalización congruentes. A través de pirámides truncadas y un juego de líneas oblicuas, surge una geometría tectónica que se conecta metafóricamente con la montaña y produce un coloquio poético entre ambas. Las pirámides de la iglesia sintonizan con las pirámides de las montañas, reflejándose la montaña en el templo y el templo en la montaña. Una y otro se complementan. El Pichincha amplía su significado y el edificio no lo tendría sin este.

El resultado formal obtenido a través de esta suerte de abstracción de un elemento natural, como es en este caso la montaña, hace que el proyecto invite a recorrer sus volúmenes, a deslizarse a distintas velocidades, reduciendo al llegar a las cumbres y acelerando al descenderlas. Las formas ascendentes señalan un infinito al que nunca llegan, en una interpretación mística de la asíntota matemática. Se puede considerar una reacción abstracta y moderna ante el gótico, rompiendo la verticalidad artificiosa y autoritaria para convertirla en una suave ascensión progresiva, humana, símbolo de un dios alejado de la imagen iracunda y temible. La expresividad de los volúmenes es tal que parecen en ocasiones antropomorfos. Así sucede con la torre del coro en el proyecto original, que se estira, se eleva y mira el cielo, en una metáfora de contemplación extática y espiritual.

Este carácter escultórico impregna también el interior de la sala de oficios, la cual parece estar esculpida en el hormigón. La geometría de los planos limitantes se enriquece mediante la exhibición y exaltación de los elementos constructivos que, en el exterior, se encontraban camuflados. Si la metáfora abstracta del exterior es la montaña, la del interior es la cueva, antítesis de la primera. La inversión geométrica de la forma exterior produce un efecto de recogimiento, una sensación que recuerda a un santuario horadado en la piedra. La entrada de luz se produce principalmente por la puerta principal, relegándose la iluminación cenital a un segundo plano y creándose un gran contraste entre la penumbra interior y la luz exterior que penetra a través de la entrada. Esto magnifica más aún el efecto de gruta, otorgando cierto carácter enigmático y simbólico al espacio.

Las modificaciones de proyecto —no realizadas por Milton Barragán— no han podido disminuir la fuerza que este edificio tiene. Imponente y suave, geométrico y natural, integrado y contrastado; todo un cúmulo de aparentes paradojas que se muestran dentro de una imagen integral de unidad. La motivación poética de conexión con la montaña encuentra soporte dentro del lenguaje brutalista, permitiendo este difuminar los límites entre arquitectura y escultura.

4.4 EDIFICIO ARTIGAS



FACHADA OESTE

LA OBRA.

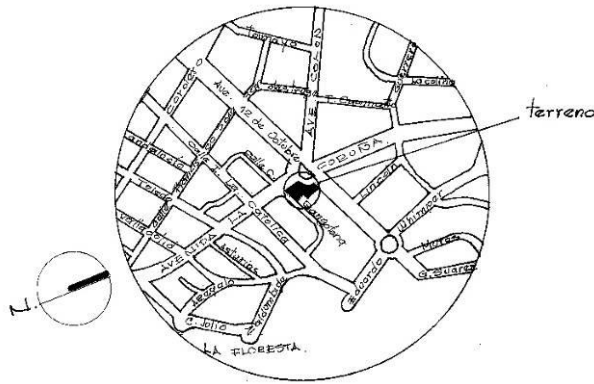


Figura 153. Ubicación del edificio Artigas (1970-1972, de Milton Barragán. Extraído del *Plano A12: Elevación Este, Implantación* (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Este edificio de viviendas y uso comercial está situado en la Plaza Artigas de Quito, y se terminó de construir en el año 1972 por encargo del médico quiteño Dr. Plutarco Naranjo. El programa debía resolver un consultorio médico y un laboratorio antialérgico para la actividad médica del promotor, locales comerciales en las plantas bajas y una serie de plantas superiores en las que se distribuirían apartamentos para la venta.

Su ubicación es actualmente un punto neurálgico de la ciudad, confluyendo tres de las avenidas de mayor concurrencia de Quito. Fue el primer edificio importante construido en la zona, existiendo previamente tan solo edificios residenciales de baja densidad. La Plaza Artigas se convertiría posteriormente en un nodo urbano referencial del sector centro oriental de Quito

4.4.1 Escultura y ciudad.



Figura 154. Perspectiva del proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. *Sin título* (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



Figura 155. Foto del Dr. Plutarco Naranjo. Sin título (fotografía). Archivo personal del Dr. Plutarco Naranjo. Imagen obtenida de la portada del *Libro en homenaje al Dr. Plutarco Naranjo Vargas*, 2011. Quito: Academia de Medicina Ecuatoriana. Publicación bajo Creative Commons

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

El 15 de noviembre de 2016, a las 15:00 horas, se realizó una entrevista con Milton Barragán en su oficina del edificio Barranco de Quito. La sesión tuvo una duración de 2 horas y se obtuvieron 1 hora y 27 minutos de grabación. La entrevista se realizó con la ayuda de la proyección de los planos en una pared de su despacho. El objetivo de esta entrevista fue determinar las vicisitudes del proceso creativo.

4.4.1.1 El encargo.

La Plaza Artigas es una de las más concurridas en Quito, ya que confluyen una serie de calles y avenidas que acumulan gran cantidad de tráfico. Pero también existe un flujo peatonal importante, siendo uno de los centros administrativos de la ciudad. La parcela en la que se sitúa el edificio está cerrando a la avenida Colón, uno de los ejes transversales más importante de la ciudad de Quito.

El edificio Artigas es el resultado del interés de un promotor que fue un médico muy conocido de Quito, el Dr. Plutarco Naranjo, quien adquirió este terreno que se ubica en un lugar estratégico de la ciudad. En el convergen tres avenidas importantes, que son la avenida Doce de Octubre, la avenida Colón y la avenida Coruña, siendo el inicio de la avenida Colón la Plaza Artigas, de la cual toma el nombre. José Artigas es el nombre de un héroe de la independencia de Uruguay, y su efigie en bronce, que se aprecia en el centro de la plaza, fue donada por la República Uruguaya.

Milton Barragán, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016

El promotor del proyecto era un especialista con unos laboratorios muy importantes, y se consideraba el médico de mayor reputación en el estudio de alergias.

Uno de los requerimientos principales era una planta que no estuviera muy alejada del ingreso, para recibir a sus pacientes. Al nivel de la plaza no quería estar, le parecía más lógico dejar ahí locales comerciales debido a la alta afluencia de peatones y vehículos que circulaban. (...) El encargo se realizó alrededor del año 1970. El cliente fue sumamente generoso y comprensivo al permitirme que le ayudara a elaborar el programa arquitectónico. (...) En aquella época, hace ya más de 45 años, el lugar era muy codiciado para uso residencial. Entonces, pasando el primer y segundo piso, sugerí que se hicieran departamentos de dos y tres dormitorios, que fue lo que el aceptó y se aplicó en el diseño.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

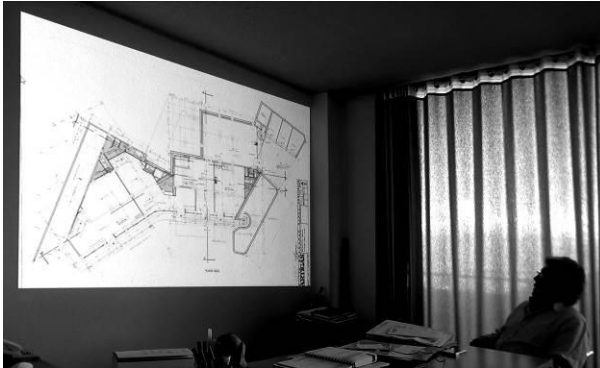


Figura 156. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

4.4.1.2 Interpretación artística de un concepto haussmanniano.

El proyecto surge de nuevo del lugar. Sus conocimientos adquiridos en Europa y el estudio del París de Haussmann le llevarían a tomar una estrategia compositiva del edificio respecto a la ciudad.

Existe una idea fuerza que es la pantalla visual a la perspectiva de la avenida Colón, (...). Ese es un eje muy importante que determinó la forma del edificio. Eso hace que el edificio se acomode muy fácilmente al trazado urbano y, por otro lado, a las alturas determinadas por la reglamentación municipal. Juega con la perspectiva y el paisaje urbano circundante.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

Milton Barragán realiza la combinación entre lo funcional y lo poético. Partiendo de un esquema formado por tres volúmenes, opta por generar una pieza con dos alas oblicuas que se abren hacia la plaza Artigas.

La forma del terreno es irregular. Lamentablemente, en el extremo noroccidente el terreno se estrecha un poco, lo cual resultaba algo incómodo para el diseño del bloque principal, que tiene una forma de “V” abierta. (...) Este primer bloque es una especie de boomerang, con un ángulo de unos 150 grados de apertura. Está conformado por dos bloques que se imbrican en el centro a distinto nivel, con medio piso de diferencia. De manera que se va subiendo medio piso a lo largo de 6 alturas. Este volumen principal se enlaza con la parte más oriental del edificio, que es el bloque más alto. Tiene 10 pisos de altura y se conecta a través del bloque central de circulación de ascensores y de escaleras.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

El bloque principal es el que posee la fachada más importante, hacia la plaza Artigas, siendo el que ha concentrado mayor atención en el diseño.

Es el principal elemento que juega con la metáfora del espacio urbano. (...) Tiene un tratamiento volumétrico, espacial y material distinto. Está trabajado en forma de mural abstracto de hormigón armado, que sirve de base a la fachada.

Barragán, 15 de noviembre de 2016.

LA OBRA.

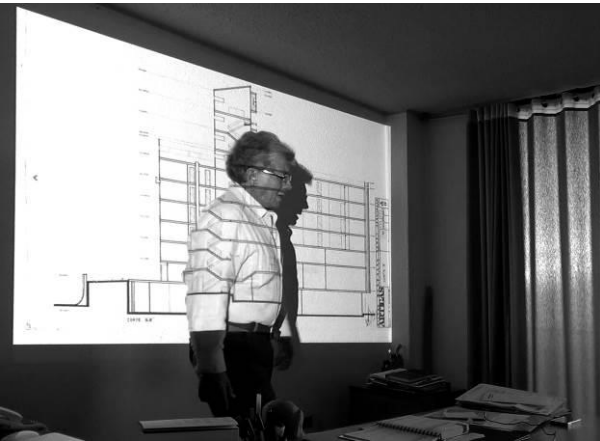


Figura 157. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Milton Barragán juega con dos niveles de composición en la fachada, uno en lo que respecta a la composición total y otro a las plantas primera y segunda de la clínica. En el primer nivel juega con los desniveles mencionados, generando una metáfora abstracta.

El ideograma principal era la ubicación del bloque central de circulación vertical, que tenía que comunicar a tres volúmenes desparramados alrededor y dar acceso a diferentes tipos de departamentos que se ubicaban en diferentes niveles. La planta típica del edificio no se resuelve en un solo nivel, sino que se alternaba con medios pisos de diferencia para lograr esta imbricación, que se asemeja a dos dedos cruzados entre manos, algo que le da mucho movimiento a la fachada.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

El tema estructural supuso un reto en la configuración de esta fachada. Milton Barragán pretendía romper la continuidad de los elementos de soporte, los pilares, de manera que pudiera jugar de una manera más libre en la composición.

Es una fachada portante, un sistema estructural que en aquella época era algo novedoso. Las columnas de la primera planta, a nivel de la Plaza Artigas, terminan en el primer bloque escultórico de hormigón. Este sirve de base a un sistema de pequeñas columnas que no están todas sobre un mismo eje, sino que se alternan, creando una especie de colmena –por encontrar alguna similitud–, que es el sistema estructural de fachada portante.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

Su faceta de escultor vuelve a aflorar a la hora de afrontar el diseño de este alzado, utilizando la herramienta expresiva del brutalismo.

Este tipo de elementos eran determinantes en la forma de resolver el resultado plástico del edificio. (...) El tema de ubicar las ventanas en un plano más profundo produce sombras más pronunciadas y un contraste mayor, aprovechando la gran luminosidad que tiene el cielo de Quito, que es uno de los cielos más luminosos que existen en el planeta. Eso permite sacar provecho al contraste de luz y sombra, darle mayor realce a los materiales que se emplean, en este caso el hormigón visto. Por eso es un ejemplo de brutalismo. (...) El tratamiento escultórico dado a la fachada de la primera planta

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

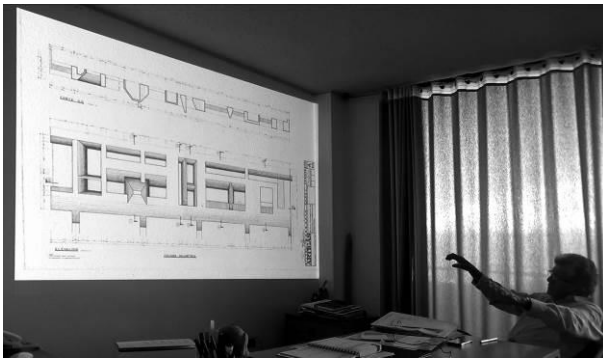


Figura 158. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

alta, que corresponde a los laboratorios y consultorios del dueño del proyecto, para mí fue un trabajo muy interesante. Para ello realicé en plastilina una creación escultórica, que es el relieve en hormigón, un detalle preponderante del este edificio-escultura.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

Este es uno de los pocos casos en que Milton Barragán recurre a modelos tridimensionales para diseñar su arquitectura.

Inicialmente intente hacerlo con cartón, pero daba menos libertad. La plastilina permite dañar y volver a iniciar una idea que no resulta muy apropiada. Fue un proceso mixto, de mezclar los volúmenes con los pórticos y después empezar a darles formas protuberantes, salientes y huecos que entran más profundos en las ventanas. Esto fue con el interés de ver un juego más dramático de luz y sombra que el que ofrece el tratamiento superior. En general, diría que todo el edificio Artigas tiene un tratamiento mucho más dramático y que capta el interés y la vista del espectador externo.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

El aspecto técnico fue de crucial importancia, ya que las complejidades que acumulaba la fachada eran numerosas.

Empleé mucho las líneas diagonales y los planos inclinados achaflanados, que permiten la entrada de la luz. Era un elemento bastante utilizado en los ejemplos arquitectónicos de, especialmente, Le Corbusier. El punto de partida de la iluminación, que en este caso no exigía grandes ventanales, me permitió trabajar con la fachada portante, que es un bloque macizo de hormigón. La estructura modular de los pórticos da base a la retícula, a lo que he llamado el panal. Son elementos de hormigón, pero mucho más delgados, y sin embargo cumplen la función de soportar todos los pisos superiores con igual solvencia que las fachadas inferiores. El caso del edificio Artigas es una combinación de tres elementos estructurales completamente diversos: la planta baja aporticada; la planta de primer piso que simboliza una viga, porque es más sólida; y a la fachada portante, que ya es una retícula mucho más liviana de hormigón.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

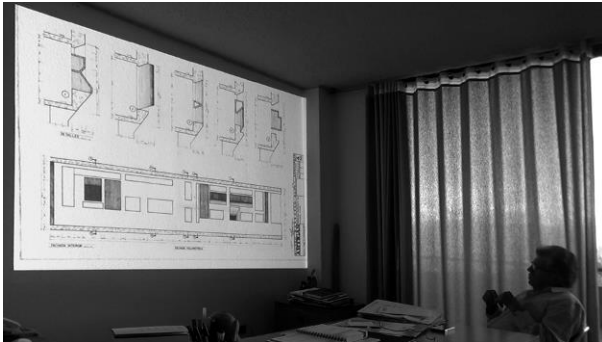


Figura 159. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

Se materializa así la fachada como una simbiosis de técnica y expresión artística, en la que la composición resultante de la ruptura de la linealidad habitual de las cargas es combinada con la búsqueda del juego de luz y sombras y del cielo de Quito.

Crea un contraste muy llamativo, si se compara con las fachadas que repiten el aporricado y el trazo de cuadrados para las ventanas. Evidentemente, las oficinas destinadas a laboratorios tienen unos efectos especiales, porque hay ventanas bajas, a la altura de una persona, desde donde se puede apreciar la Plaza Artigas y el espacio exterior urbano. Pero también tiene ventanas altas que permiten apreciar el cielo y obtener una mejor iluminación.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

Milton Barragán insiste en el carácter escultórico de la fachada, estableciendo la relación con la materialidad lecorbusieriana.

Esta fachada del primer piso, que corresponde a los laboratorios del cliente, puede ser considerada como un elemento escultórico, más que como una solución exclusivamente práctica de captación de iluminación. Es una intencionalidad muy definida de tratar esto como un relieve muy poderoso de luces y sombras en hormigón visto. Es decir, es un mensaje brutalista de un escultor.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

No reconoce que exista un referente específico en el que se haya inspirado, pero admite cierto parecido con un edificio de París.

Existe una similitud ligera en el tratamiento de los volúmenes del edificio de la UNESCO en París, que tiene tres bloques en V abierta formando así un triángulo. Pero es un edificio monumental, mucho más grande. Entonces, la única similitud estaría en el tratamiento de los dos planos que se unen en una curva al centro, que es el elemento más notorio de la composición de la UNESCO.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

LA OBRA.

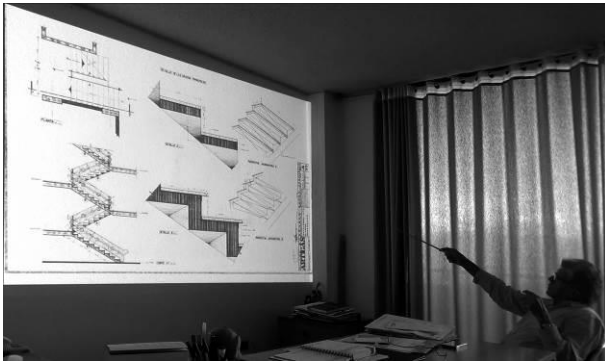


Figura 160. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

La influencia De Stijl, amplificada por los arquitectos de la *Bauhaus*, le hizo contemplar el uso de color en este edificio, algo que no se llegó a hacer y que no ha tenido desarrollo en su obra.

Hay un criterio adicional que, por escasez de tiempo en la dirección arquitectónica, faltó. Es la inclusión de colores primarios en determinados puntos de la composición. Habría querido incluir colores primarios, como el rojo, el verde, el negro o el amarillo, en algunos elementos. Eso no se realizó.

Barragán, 15 de noviembre de 2016

Milton Barragán está muy satisfecho con el resultado de este edificio, en gran parte debido al buen hacer del arquitecto Oswaldo de la Torre, quién fue el constructor, obteniendo muy buenos resultados en la ejecución del hormigón. Milton Barragán define al proyecto como “Prócer del brutalismo en Quito.”

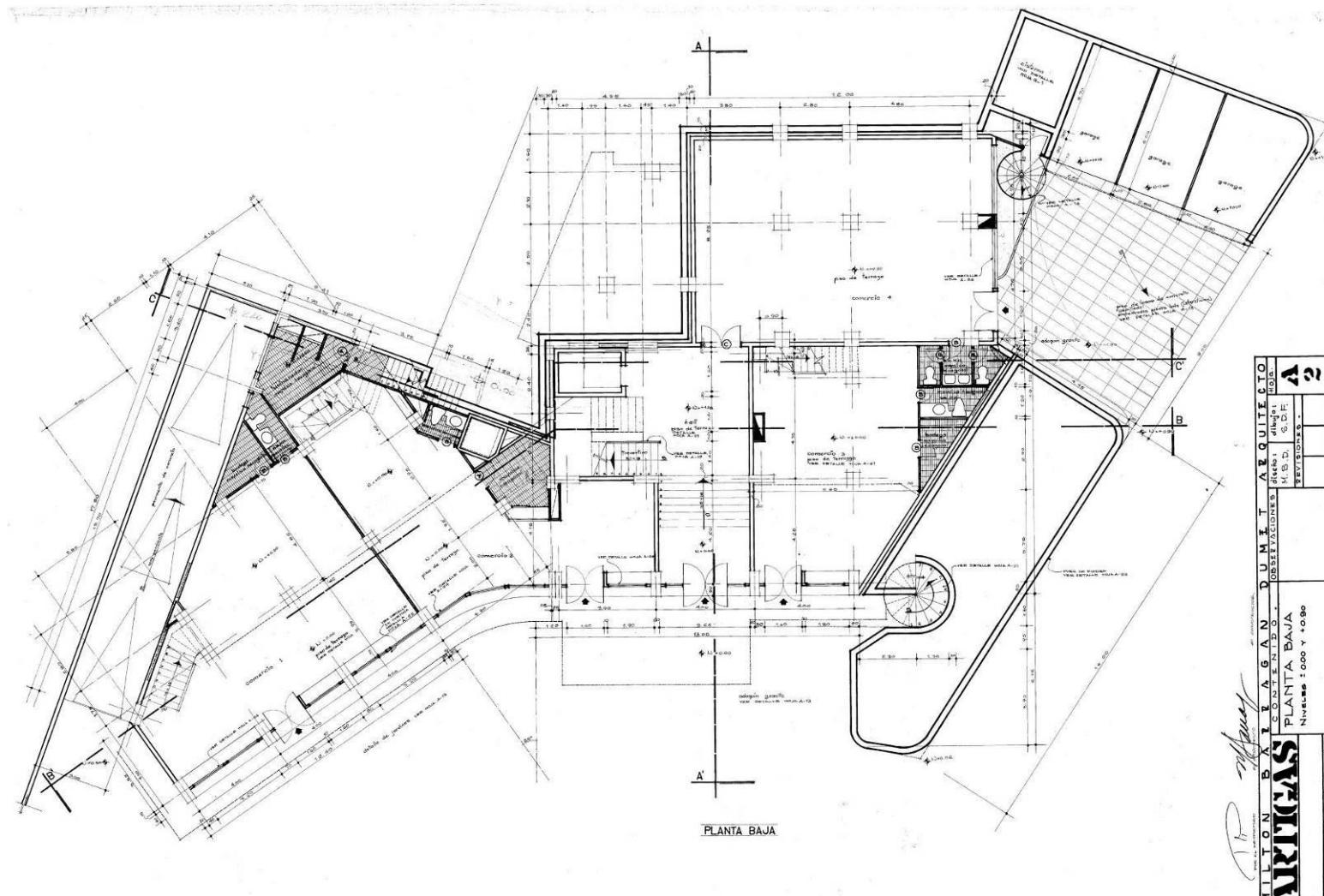
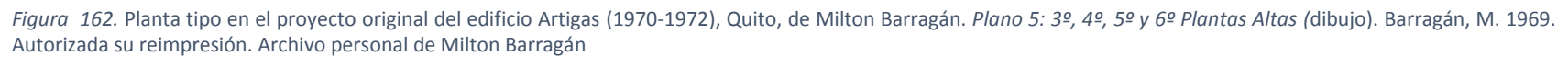


Figura 161. Planta baja en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 2: Planta Baja (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



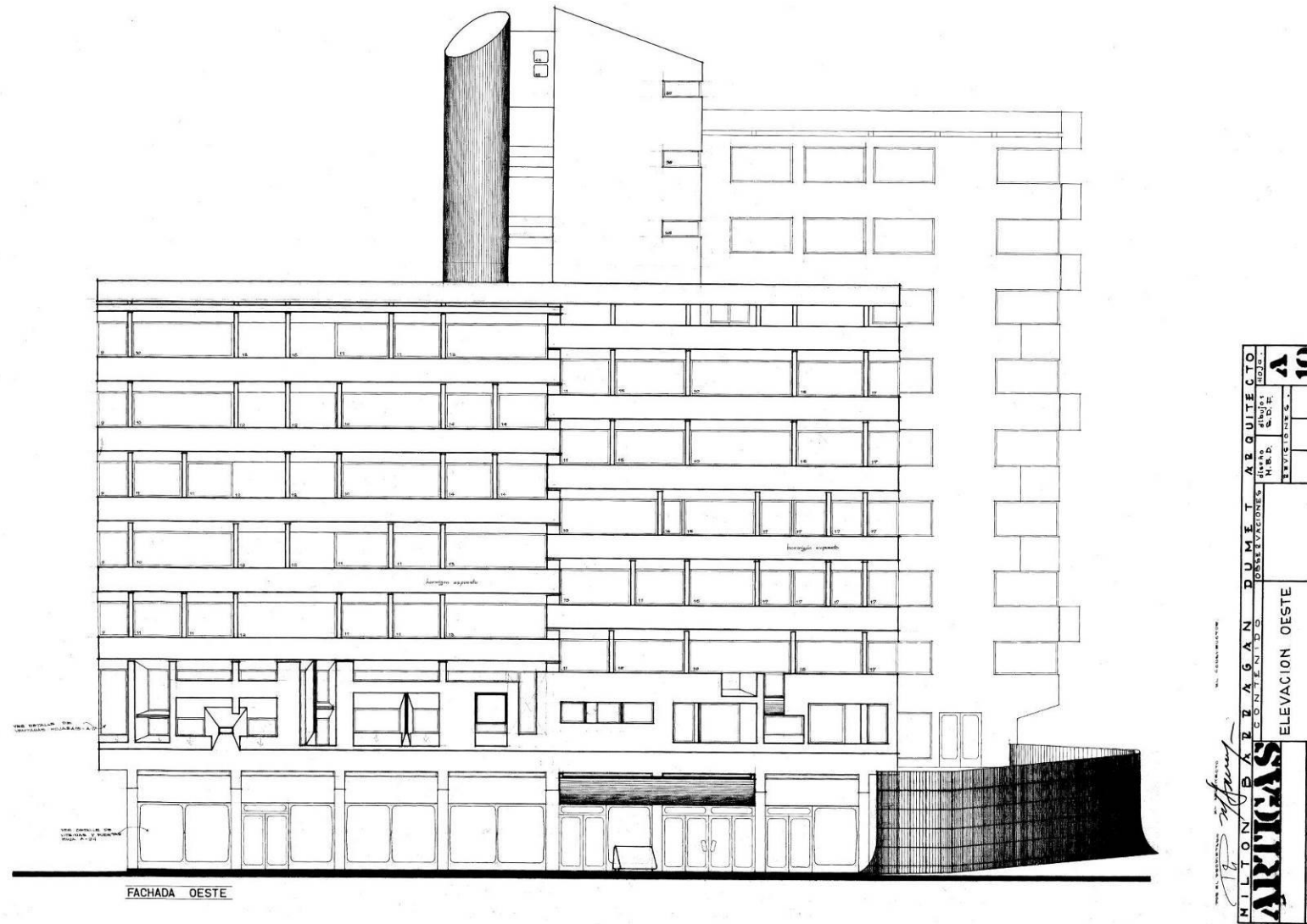


Figura 163. Fachada Oeste en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 10: Elevación Oeste (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

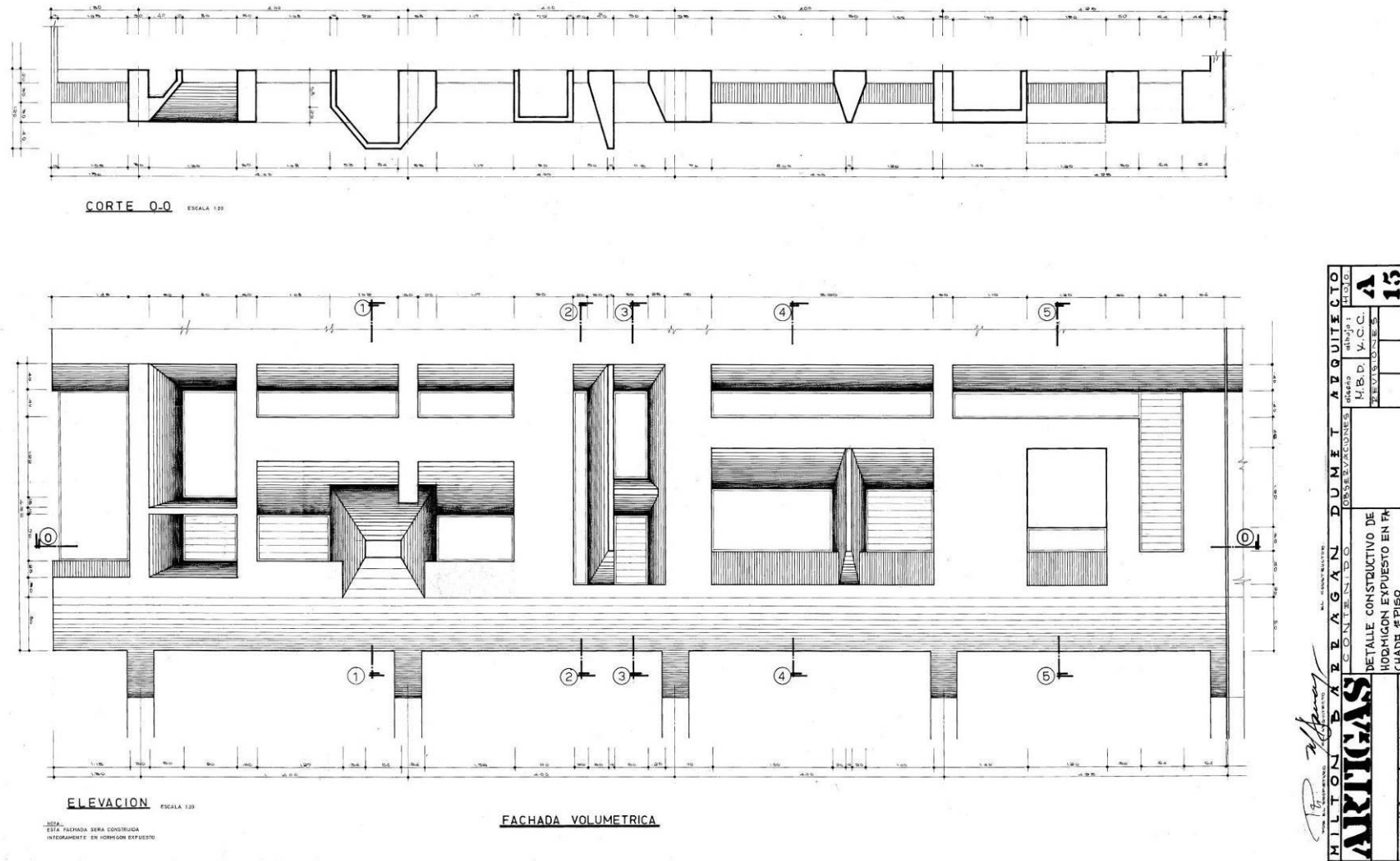


Figura 164. Detalles de la fachada escultórica Oeste en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 15: Detalle Constructivo de Hormigón Expuesto en Fachada 1º Piso (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

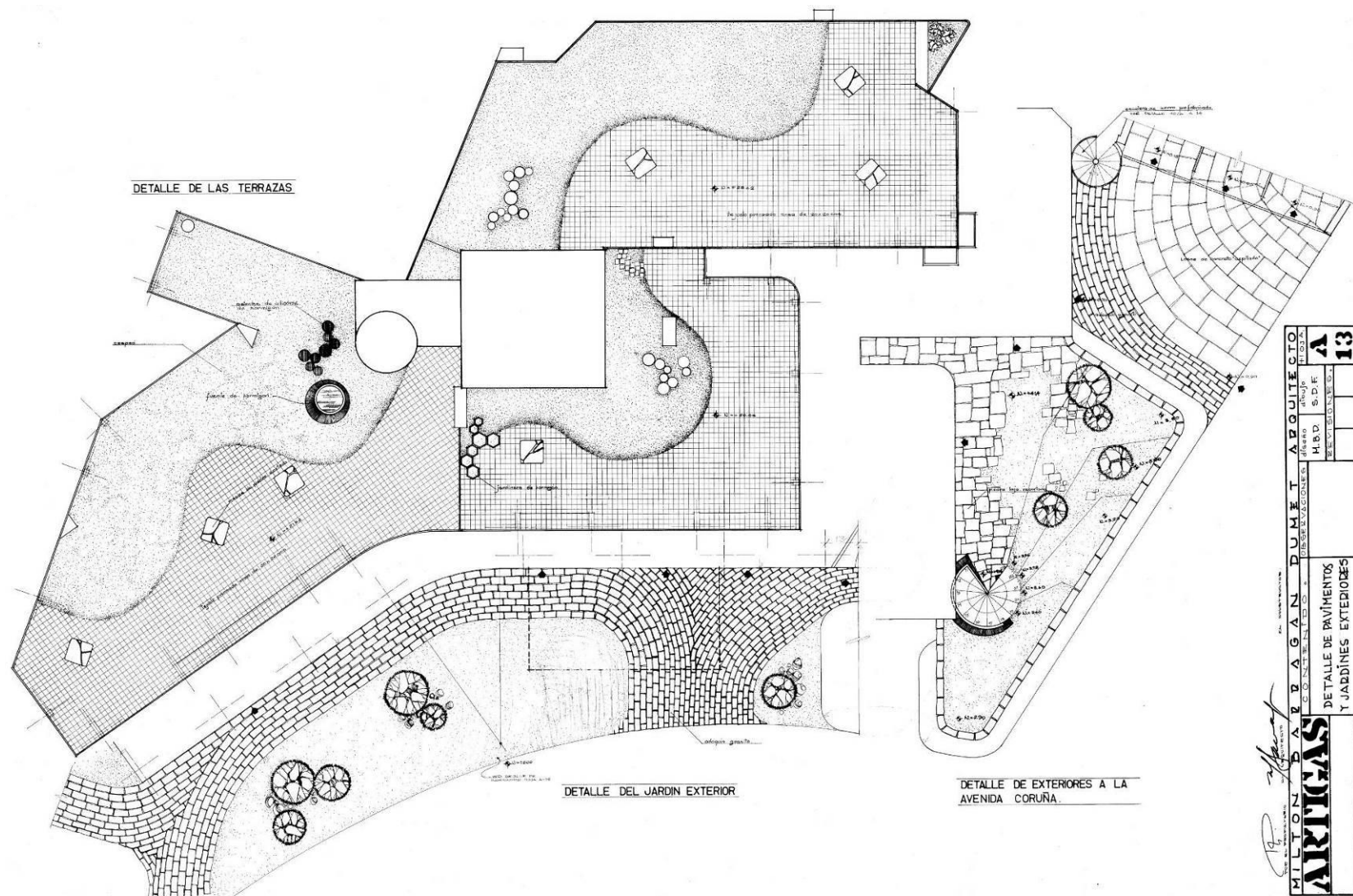


Figura 165. Detalle de las terrazas superiores en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 13: *Detalles Pavimentos y Jardines Exteriores* (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.4.2 La visita.



LA OBRA.



Figura 167. Entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

El 15 de mayo de 2018, a las 10:00 de la mañana, se realizó una entrevista con Milton Barragán en el edificio Artigas. La sesión tuvo una duración de 1 hora y se obtuvieron 47 minutos de grabación. La entrevista se realizó en el exterior y en los espacios interiores del edificio.

La entrevista comienza con una reflexión del arquitecto sobre el entorno, centrando los temas en los grandes cambios que ha sufrido la ciudad en este sector.

Este edificio fue terminado de construir en el año 1972, habiendo transcurrido cuarenta y seis años. Evidentemente las condiciones urbanas de la zona han cambiado. Este es un núcleo céntrico de comercio y administración, porque Quito se desarrolla a lo largo de diferentes centralidades. Esta se ha convertido en una área que acumula una gran demanda por diferentes entidades públicas y privadas.

Milton Barragán, comunicación personal, 15 de mayo de 2018

Milton Barragán repasa frente a la fachada principal el concepto arquitectónico.

Respecto al partido arquitectónico, mi mayor preocupación era integrar el espacio urbano, tratándose de una plaza muy importante en la que convergen tres avenidas con cinco esquinas. La preocupación principal se centraba en la avenida Colón, que tiene un eje central que pasa exactamente por el centro del edificio. Si nos situamos en el centro de la avenida Colón vamos a ver como esto es un determinante muy importante.

Barragán, 15 de mayo de 2018

Son las 9:30 de la mañana y el sol no impacta aun sobre la fachada principal del edificio Artigas.

El tratamiento de fachadas mereció un estudio muy detallado, muy cuidadoso en modelaje, para sacar una fachada en hormigón visto que tiene relieves profundos y muy marcados. Es una escultura en luz y sombra que es apreciable más bien en horas del mediodía y la tarde. Porque ahora en la mañana esta fachada se encuentra sombreada, debido a que se orienta hacia el oeste.

Barragán, 15 de mayo de 2018



Figura 168. Entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión

Milton Barragán vuelve a explicar el sistema de la estructura de la fachada.

Hay un detalle que es importante, y es que la fachada principal no es un aporticado común y corriente, porque el aporticado de columnas se mantiene solamente en planta baja. Estas son las columnas portantes del edificio, sin embargo, la fachada forma una sola estructura que en la época se llamaba “fachada portante”. Es una especie de entramado que a veces no coincide con los ejes de los pórticos de columnas y que crea su propio sistema de vacíos. Es una especie de viga en fachada, la cual se asienta sobre un elemento que fue estudiado a manera de escultura en hormigón, y que contiene algunos orificios para iluminación, para ventanas, y algunos volúmenes de concreto en relieve para dar una composición escultórica global a todo el edificio. El interés era que se viera al edificio como una escultura, hacia ese objetivo colaboran todos los volúmenes, incluso aquellos destinados a circulaciones verticales y ascensor. Uno de ellos es el ascensor que sale de un cilindro de ladrillo y que remata en la parte superior del edificio.

Barragán, 15 de mayo de 2018

Este volumen de ladrillo visto, diferenciado del resto del edificio, es una de las geometrías singulares en la composición. El cilindro truncado a 45 grados ha sido imitado en la misma plaza Artigas por dos edificios: el edificio Artigas 100 y la sede del Banco del Pacífico.

No solamente en esta plaza Artigas se ha replicado la torre cilíndrica con un remate en chaflán, cortado como cincel, esta torre se ha replicado en una decena de edificios. He visto por lo menos tres o cuatro edificios más con este tipo de torres, que aparentemente fueron inspiradas en el Artigas, que fue el primer edificio que propuso una solución así en Ecuador.

Barragán, 15 de mayo de 2018

El edificio acumula una serie de lenguajes materiales alternativos al hormigón, aunque este sea el protagonista.

Todo el conjunto del edificio Artigas está compuesto de por lo menos cuatro volúmenes independientes que juegan entre sí en un balance. Son de ladrillo, y además existen siempre los antepechos que están trabajados en hormigón visto, que giran alrededor de la calle Gangotena. (...) Solamente esta parte, que se ubica en la parte posterior del bloque principal, tiene estos paños de

LA OBRA.



Figura 169. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

mampostería que están acabados con pintura blanca. En este caso no decidimos dejar ladrillo visto, porque a mi manera de ver, el volumen escultórico más preponderante es el ángulo de balcones entre la calle Gangotena y la avenida Coruña.

Barragán, 15 de mayo de 2018

El excepcional acabado del hormigón remite a Milton Barragán a recordar a quien fue el constructor, otro arquitecto brutalista de Quito.

Oswaldo de la Torre fue un colega mío desde la época de la universidad. Él me aventajaba con unos cinco años. Terminó sus estudios unos cinco años antes que yo, pero luego estuvimos trabajando para una misma empresa constructora y de diseño arquitectónico. Él siempre fue una guía para mí con sus conocimientos. (...) Lo que más me complacía era la calidad de trabajo en las construcciones. Siempre admiré esto, aparte de ser un muy buen diseñador. Tiene algunos edificios de tipo brutalista que son contemporáneos y posteriores al Artigas y que son muy admirados. Uno de ellos es el auditorio de la Universidad Politécnica. (...) Considero que fue un golpe de suerte el hecho de que él aceptara mi sugerencia de presentar una propuesta como constructor del edificio Artigas, propuesta que fue aceptada por el promotor, el doctor Naranjo. Pude colaborar con él estrechamente en la construcción, no solo colaborar, sino aprender de su gran calidad de constructor. Estaba muy preocupado por los detalles más importantes, como producir un buen hormigón. Una condición muy importante del brutalismo es que el hormigón tenga una buena calidad, cosa que en el edificio Artigas se cumple. Hay muchos elementos de hormigón en torno del edificio. Salvo unos cuantos paños de mampostería en la parte de la calle Gangotena, lo demás es todo en hormigón visible.

Barragán, 15 de mayo de 2018

Milton barragán se lamenta del poco mantenimiento que se da a los edificios, y considera un grave error el hecho de aplicar pintura sobre una textura brutalista.

Conozco el poco cariño y la poca preocupación que tienen los propietarios de los edificios, que les dan muy mal mantenimiento. La prueba de ello es que el hormigón visto, sino fuera por la buena calidad que tiene, estaría destruido. Es más, en los edificios de tipo brutalista, mucho de los que yo he

LA OBRA.



Figura 170. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

realizado en esta ciudad, han terminado con sus hormigones vistos pintados. Muchas veces de colores grises o similares, pero siempre dañando la calidad de lo que es el hormigón en bruto, que tiene una gama de coloridos que provienen de la mezcla y de la fundición del material original.

Barragán, 15 de mayo de 2018

El brutalismo claro del edificio, marcado por el uso homogéneo del material, las pretensiones expresivas escultóricas y la claridad constructiva no racionalista aplicada, ha hecho que sea reconocido como referente a nivel nacional por parte de ciertos arquitectos.

Como he dicho, el edificio fue estudiado en detalle en sus 360 grados, en cualquiera de los ángulos que tenemos vamos a encontrar composiciones de fachada que combinan con este tema de interés muy particular: la luz y a la sombra. La textura del material permite darle un tratamiento de arquitectura escultórica. Este es uno de los motivos que ha hecho que, a lo largo de los cuarenta, y más años, que tiene el edificio, la mayor parte de arquitectos que tiene noción de lo que es este tipo de diseño arquitectónico, y de lo que es brutalismo, siempre han entrado en contacto conmigo para pedirme más información. Les interesa como parte de la historia del brutalismo y de la arquitectura del siglo XX. Creo que ha sido muy exitoso, aparte de que por supuesto se encuentra en una centralidad y una confluencia de varias avenidas, lo que le otorga una importancia icónica.

Barragán, 15 de mayo de 2018

Milton Barragán recapacita sobre las influencias arquitectónicas y artísticas que le han condicionado en su vida como arquitecto y escultor y, en particular, en esta obra.

Las mayores influencias del diseño, tanto en cubismo como en arte en general, provienen, aparte del maestro Le Corbusier, de los grandes arquitectos de la Bauhaus y de muchos de sus escultores y artistas pintores, porque aquella no fue una escuela de arquitectura exclusivamente, sino estuvo destinada a una percepción mucho más dinámica y moderna de lo que es el espacio, la luz y el color. Pero tampoco puedo dejar de citar al maestro Gaudí, de quien soy un admirador desde que era muy pequeño y muy joven.

Barragán, 15 de mayo de 2018

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.



Figura 171. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

Como ya se vio en el Templo de la Dolorosa, la preocupación por los detalles es una de las características y causas de su buena arquitectura.

Uno de los motivos de orgullo de la arquitectura que he diseñado a lo largo de cincuenta años es, exacta y precisamente, el haberme ocupado con muchísimo cuidado y cariño de los detalles arquitectónicos interiores. Lamentablemente, a lo largo de los años, y en la actualidad peor aún, he notado que los arquitectos se limitan a encontrar soluciones funcionales, y algunos van un poco más allá y se preocupan por la estética, la volumetría y quizá un poco por el contraste de superficies, texturas y color. Pero en muy poco, o casi nada, en cuanto a detalles constructivos interiores. En este edificio, que tiene casi cincuenta años de existencia, podemos ver como las paredes venían con forramientos de enrejados de madera. El tratamiento de gradas es en hormigón a manera de una escultura, porque no puede llamarse de otra manera. Se ha hecho mantenimiento en todos estos años, y muchas veces se han hecho cambios no autorizados ni consultados, pero en esencia conserva todavía muchos de los detalles arquitectónicos primigenios.

Barragán, 15 de mayo de 2018

La entrevista continúa en la terraza, pudiendo admirar la vista dominante sobre la ciudad de Quito. Aledaño al Artigas, se divisa una nueva construcción denominada edificio “Yoo”, diseñado por Philippe Starck. Milton Barragán es muy crítico.

Mi preocupación más grande está no tanto en la estética, qué es desagradable y me parece de mala calidad. El problema mayor está en el tipo de uso de suelo; es urbanístico. El sistema vial de esta zona ya no admite un incremento de circulación vehicular. En aquel edificio existían cuatro propiedades, pequeños edificios con no más de entre cien y doscientos metros cuadrados, que estaban destinados a pequeños comercios. En la actualidad, debe haber aproximadamente de ochenta a cien departamentos. Eso significa que el número de vehículos se incrementa en el círculo de tránsito de Abraham Lincoln, que es el que continúa después del Artigas. Existirá una sobrecarga de varios centenares de vehículos en las horas pico, y eso destruye totalmente la movilidad de la ciudad de Quito. Ese sería mi comentario más grave en cuanto al edificio. En cuanto al diseño, me parece muy pobre y de mala calidad, a pesar de que viene anunciado que fue hecho en colaboración con un

LA OBRA.



Figura 172. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

diseñador norteamericano que no recuerdo su nombre, pero debe ser conocido. Philippe Starck, eso es. Pero no creo que merece mucho para hablar. Como cierre o corolario, el edificio está envuelto en balcones en todo su entorno, es decir, 360 grados de balcones estrechos, que a mi manera de ver van a tener muy poca utilidad como sitios de descanso, de asoleamiento o para poner una mesa y unas sillas para disfrutar de la vista. Eso es parte de la concepción estética del edificio, pero desde el punto vista práctico, creo que no es un éxito y me parece malo.

Barragán, 15 de mayo de 2018

Ya a punto de finalizar la entrevista, Milton Barragán se encuentra con un sobrino que vive en el edificio. Ante la petición de realizar una visita al departamento el inquilino acepta y podemos ingresar al interior. En este momento se produce una reflexión sobre las consecuencias de las intervenciones escultóricas de la fachada en el interior.

El detalle se ve en el exterior, porque este cajón de hormigón, que hace las veces de antepecho, está utilizado en todo el frente como mobiliario, estanterías y closets para guardar objetos. (...) Esto demuestra, más que nada, el interés en crear estas superficies deprimidas dentro de la superficie de fachada. Es decir, nada impedía que la ventana estuviese hacia afuera, pero al crear estos planos inclinados y los volúmenes sobresalientes se produce uno de los grandes contrastes de sombra.

Barragán, 15 de mayo de 2018

Las especiales características del edificio le llevaron a obtener un reconocimiento de la ciudad a la mejor obra arquitectónica.

El edificio mereció el premio máximo por parte de la municipalidad, el premio al ornato, que da la municipalidad anualmente. En aquel año gané el premio y ganó el propietario o el promotor. Inmediatamente tuvo gran aceptación, porque tiene muy hermosas vistas de la ciudad, y fueron vendidos todos sus departamentos. (...) Artigas tuvo un éxito de ventas y los comercios funcionaron exitosamente.

Barragán, 15 de mayo de 2018

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Este edificio ha conseguido mantenerse actual y activo a pesar de los años. A diferencia del Templo de la Dolorosa, no existe un simbolismo tan fuerte que lo apoye e impulse a través del tiempo. Su condición pragmática, como edificio comercial y de viviendas, impone un reto mayor a su permanencia, ya que la obsolescencia se convierte en una gran amenaza. Sin embargo, la calidad del diseño y la habitabilidad de las viviendas han permitido dar continuidad a esta paradigmática obra residencial brutalista.

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.4.3 Saboreando el hormigón escultórico.





Figura 174. De izquierda a derecha, edificio Artigas, Banco de Guayaquil y edificio Artigas 100, los tres edificios con un cilindro truncado. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Durante los primeros años en Quito yo vivía en el barrio de Guápulo, uno de los límites orientales de la ciudad. Mi casa se encontraba a escasos minutos de la plaza de la Artigas, siendo esta un punto intermedio en el recorrido que me llevaba al supermercado donde compraba habitualmente. El edificio llamó mi atención desde la primera vez que pasé, pero mis prejuicios contra el hormigón armado me impidieron disfrutarlo de manera libre. Cada vez que caminaba por allí lo miraba, y lo volvía mirar. Las formas resultaban cautivadoras, extrañas, muy diferentes dentro de la arquitectura de Quito. No obedecían aparentemente a ningún patrón arquitectónico habitual. La heterogeneidad de la composición ponía en evidencia que los criterios de diseño aplicados no obedecían exclusivamente a un tema económico. La regularidad habitual estaba rota a través de varios recursos, como torres diferentes en altura y en materialidad, la aplicación de diversos ritmos de la fachada principal y un elemento, casi jerárquico, en contraste con el conjunto gris y blanco: la torre cilíndrica sesgada de ladrillo. Una vez, realizando este consuetudinario recorrido hacia el supermercado, me encontraba descendiendo desde la plaza Abraham Lincoln hacia la plaza Artigas. Esta posición, un poco elevada y con cierta perspectiva, me permitió descubrir una llamativa circunstancia. El cilindro sesgado de ladrillo parecía tener dos réplicas en dos edificios que se encontraban también en la Plaza Artigas. Aparentemente, el original parecía ser correspondiente al edificio de hormigón visto, el edificio Artigas. A la misma altura, y con la cara inclinada del remate mirando en dirección similar, estaba otro cilindro de ladrillo, esta vez un poco más ancho. Del edificio conocido como el “pintalabios”, surgía de su centro otro cilindro truncado similar en geometría, pero con un revestimiento rojo y mirando hacia el lado opuesto que los otros dos. Contento del hallazgo, me regodeé en este singular diálogo formal, que no llegaba más allá de la repetición de este elemento, ya que unos de los edificios, el Artigas 100, parecía pertenecer a un postmodernismo moderado, con una enorme fachada acristalada con efecto espejo en una forma angulosa y recta, producto del agudo ángulo que forman las dos calles que lo limitan. El otro, el Banco de Guayaquil, parecía una interpretación arquitectónica más moderna, con formas caprichosas en fachada que deformaban el cilindro que envuelve la geometría del edificio, revestido de un opaco vidrio negro. Difícilmente podían ser más distintos los 3 edificios, sin embargo, parecía existir un guiño entre los 3, una conversación en las alturas urbanas. Nunca había visto algo similar. La heterogeneidad conectada a través de la repetición de un mismo elemento.

Del edificio Artigas, llamaron especialmente mi atención las protuberancias trapezoidales de la fachada. Existía un equilibrio geométrico dentro de la composición, una especie de armonía cautivadora que ofrecía un mensaje más allá de la arquitectura, pero que en su momento no pude calificar de escultórico. Cuando tuve oportunidad de ingresar a uno de los apartamentos, se produjo la sorpresa. La frialdad del hormigón exterior se transformó para generar una atmósfera interior acogedora, amable, habitable. La luz y el espacio otorgaban una enorme calidad al interior, apareciendo además una terraza que entraba en relación fluida con el salón principal. Los juegos en fachada se resolvían con la misma solvencia en las entrañas del edificio, encajando de manera funcional y espacial a la perfección.

















Figura 182. Detalle de escalera del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

4.4.4 Conclusiones.

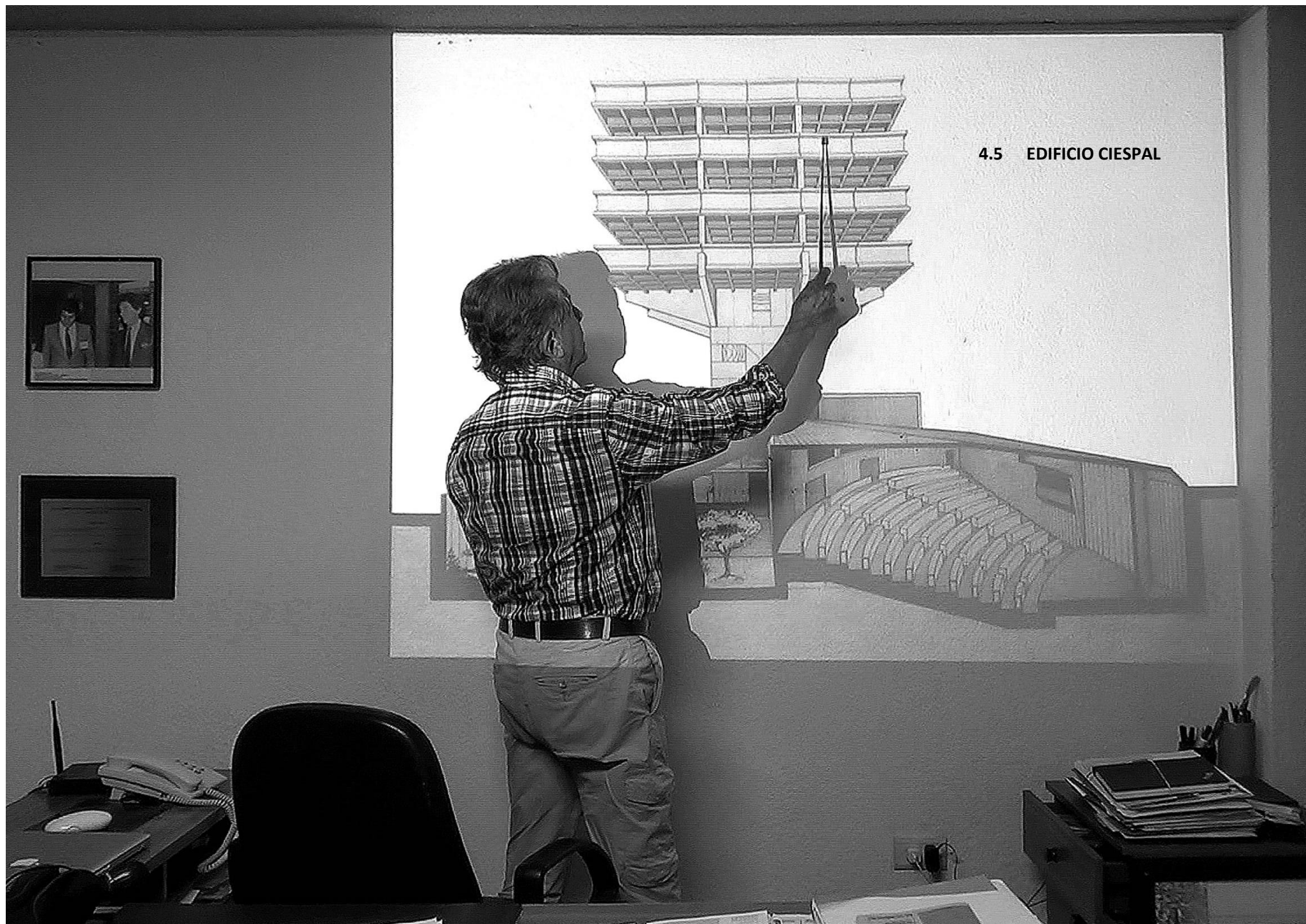
En él confluyen con especial intensidad todos los principios de su arquitectura: relación con el lugar, aplicación de tratamiento brutalista de materiales y concepción escultórica. Su posición, en la intersección de varios ejes principales de circulación de la ciudad de Quito (avenida de la Coruña, avenida 12 de Octubre y avenida Colón), fue aprovechada para generar un hito que se convierte en cierre visual y plástico de la avenida Colón.

Mediante el diseño de una fachada escultórica sobre la Plaza Artigas, concebida por el autor con ayuda de maquetas volumétricas modeladas en plastilina, genera un complejo sistema de elementos estructurales, paramentos y volúmenes. La composición obedece a motivaciones puramente esculturales, las cuales tienen por objeto jugar con la luz y las sombras proyectadas, con un resultado efectista de enorme plasticidad y dramatismo. Los dos planos oblicuos que conforman el alzado intersecan en una articulación que coincide con el eje de la avenida Colón. Mediante el traslape de las plantas de cada paño, Milton Barragán rompe la linealidad de la composición, percibiéndose un efecto bisagra y creando la metáfora de dedos que se entrelazan. El arquitecto define esta actuación como un “mensaje brutalista de un escultor”.

El brutalismo aplicado al hormigón se caracteriza por una extraordinaria calidad de ejecución. El conjunto se convierte en una pieza expresiva que participa con la ciudad y genera un contrapunto con la uniformidad y racionalismo de las arquitecturas circundantes. Sin embargo, incluye elementos revestidos y pintados en las fachadas posteriores, de manera que se genere un contraste con los elementos incrustados de hormigón visto, correspondientes a los balcones.

Los espacios de los apartamentos están caracterizados por una iluminación controlada y generosa. Los efectos volumétricos conseguidos en fachada se absorben interiormente mediante el uso de muros que incorporan armarios. Esto crea una sensación de gran espesor del cerramiento exterior, dando solidez y corporeidad al alzado. Las viviendas tienen terrazas exteriores que sirven de apoyo espacial al interior, con un resultado muy habitable y que otorga un espacio exterior íntimo a las viviendas.

Es una apuesta tremendamente innovadora en su momento y que mantiene una actitud moderna, aún pasados ya más de 45 años desde su construcción.



4.5 EDIFICIO CIESPAL

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

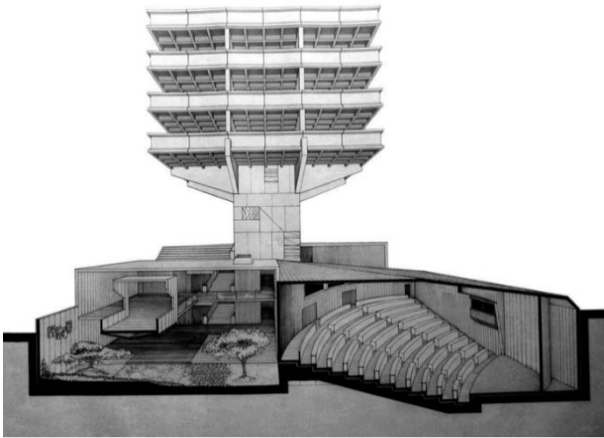


Figura 184. Sección ambientada en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán. *Sin título* (dibujo). Barragán, M. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

Este edificio administrativo alberga el Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, situado en la calle Diego de Almagro en Quito. Este proyecto lo realizó conjuntamente con otro arquitecto, Ovidio Wappeststein. Terminó de construirse en el año 1978, aplicando un tratamiento brutalista del material, ya que ambos arquitectos comulgaban con este lenguaje.

Los retos técnicos y programáticos fueron resueltos a través de una propuesta de gran singularidad formal, cargada de una potente estética estructural que desafía las convecciones tectónicas.

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.5.1 La semilla de un árbol de hormigón.



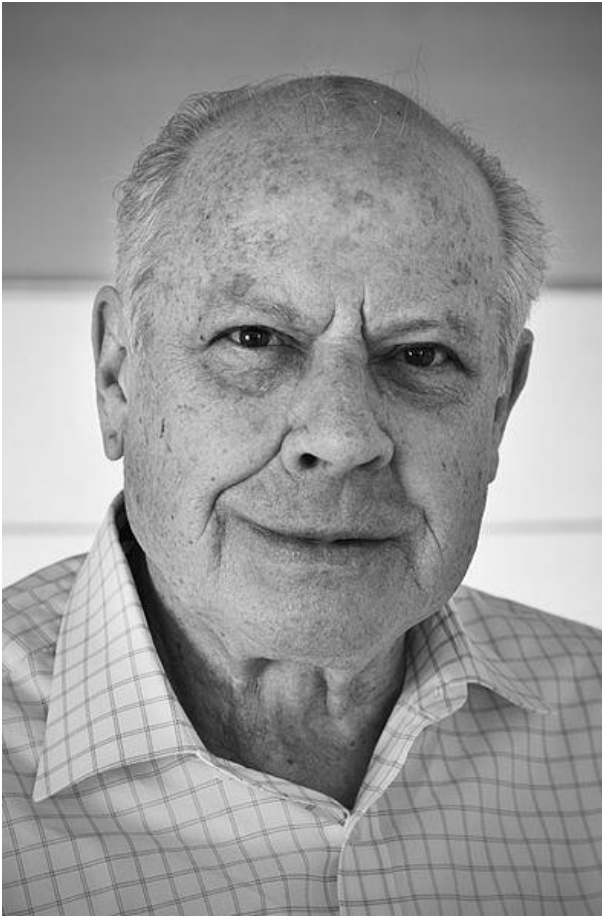


Figura 186. Ovidio Wappestein. Sin título (fotografía). Velastegui, B. 2011. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Ovidio_Wappestein.jpg

El 28 de noviembre de 2016, a las 15:20 horas, tuvo lugar una entrevista con Milton Barragán en su oficina del edificio Barranco. La sesión se prolongó durante 1 hora y 45 minutos y se obtuvieron 1 hora y 17 minutos de grabación. La entrevista se realizó con la ayuda de la proyección de los planos originales del proyecto en la pared de su despacho. El objetivo de esta entrevista fue determinar las vicisitudes del proceso creativo del edificio CIESPAL.

4.5.1.1 Un compañero de viaje en un terreno complicado.

El CIESPAL es una organización latinoamericana destinada a becar a estudiantes de periodismo de América Latina y a crear programas, proyectos, simposios y conferencias relacionados con el mundo del periodismo. A inicios de los años 70 se toma la iniciativa de construir un centro de estudios en Quito, el cual tendría un ámbito latinoamericano.

A inicio de los años setenta, cuando CIESPAL resolvió construir su sede en Quito, nos propusieron a mi y a mi colega Ovidio Wappestein colaborar en la realización del diseño. Esta organización había seleccionado a la ciudad de Quito para tener su sede y becar a los estudiantes acá. Yo había conocido en años anteriores a estudiantes becarios, chicos y chicas que venían de Sudamérica, y de la América Latina en general. Los conocí como becarios y me pareció que era una forma muy interesante de hacer conocer a la ciudad, y de que tuviéramos una organización a nivel latinoamericano. Esto imponía una condición un poco más exigente, en el sentido de que iba a ser un edificio emblemático para la ciudad y que sería visto en otras ciudades de América Latina.

Milton Barragán, comunicación personal, 28 de noviembre de 2016

El arquitecto con quien compartió Milton Barragán la autoría del proyecto fue Ovidio Wappestein, quien prosiguió en su vida profesional una trayectoria muy similar. Estudió en la Universidad Central del Ecuador y posteriormente terminó de formarse en urbanismo en Europa. Desarrolló también una actitud brutalista en algunos de sus proyectos, con ejemplos como el edificio de la Corporación Financiera Nacional o el Hotel Colón, ambos en Quito. Sin embargo, según los criterios establecidos, Ovidio Wappestein mantiene una actitud relativa respecto al brutalismo, ya que carece de manera general de la expresividad artística, al contrario que Milton Barragán.

LA OBRA.

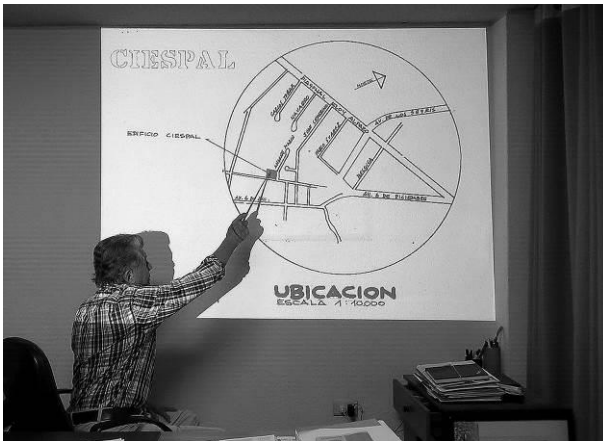


Figura 187. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Las condiciones del proyecto eran bastante limitantes, desde lo económico a lo físico.

Esta organización tenía recursos limitados que provenían seguramente de varios países latinoamericanos, pero eran insuficientes para pensar en seleccionar un terreno, adquirirlo y financiar la construcción del edificio. En vista de esto, el cuerpo directivo de CIESPAL acudió al Municipio de Quito para pedir la donación de un terreno, a lo cual accedió, y ofreció entregar el lugar donde está actualmente construido. Esto no le costó al CIESPAL en aporte de dinero efectivo, pero sí por el encarecimiento de la construcción. El terreno donde se ubica el edificio tenía un área bastante limitada para el programa que exigía CIESPAL, lo cual obligó a buscar una solución bastante abigarrada y, estructuralmente, bastante audaz, que significó un incremento en el costo de la estructura.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

El terreno se ubica en la calle Diego de Almagro de Quito, lugar donde existía un antiguo barranco que terminaba desembocando en el río Machángara, el cual discurre desde el sur de la ciudad y desciende por el barrio de Guápulo.

Al estar en una quebrada, el terreno había sido rellenado con materiales de desecho, (...) de manera que era una escombrera. (...) Había que evacuar una gran cantidad de material para ocupar el terreno, considerando además que el suelo de buena calidad se encontraba en la quebrada a niveles bastante por debajo de un terreno normal.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

Por tanto, el proyecto se condicionó por una serie de retos técnicos y arquitectónicos, fruto de las especificidades de la parcela y del programa de necesidades.

4.5.1.2 El rompecabezas escultórico: quien a buen árbol se arrima...

Milton Barragán y Ovidio Wappeststein optaron por una serie de decisiones arquitectónicas encaminadas hacia la optimización del espacio y el desarrollo coherente del programa. Se exigía un auditorio y una serie de aulas, salas y espacios administrativos. La escasa superficie del terreno obligaba a elevar el edificio en altura, pero la planta libre necesaria para el auditorio no dejaba posibilidad de crear un sistema porticado estructural de dimensiones normales; entonces se adoptó la estrategia de enterrar el auditorio.

LA OBRA.

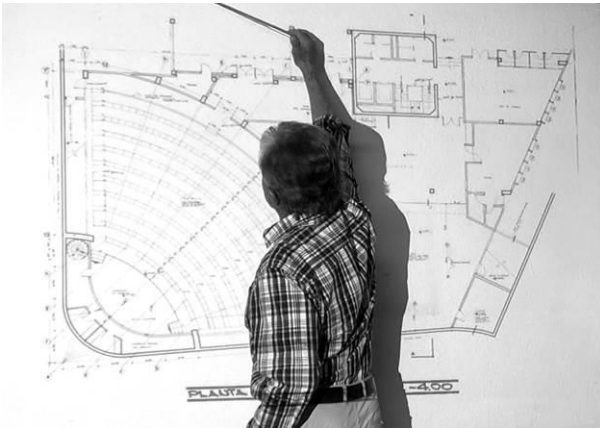


Figura 188. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Excavamos una altura de algo más de 5 metros para ubicar el gran salón de recepción, el lobby de acceso y el auditorio, que se encuentra ubicado justamente en la esquina de la calle Almagro y de la calle Andrade Marín. Esto fue una búsqueda, una forma de ensamblar elementos del programa que nos permitía ubicarlo dentro de un terreno bastante estrecho, que habría requerido normalmente de más del doble de lo que tiene en la actualidad. Conseguimos ubicar un auditorio para cerca de 400 personas en una área de terreno de cerca de 700 metros cuadrados.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

El área del auditorio no podría ser atravesado por pilares, por lo que se optó por ubicarlo en una esquina, evitando una posición central que habría entorpecido el desarrollo estructural del resto del edificio.

Tenía que ser un espacio abierto, sin columnas. Se comió una parte muy importante del terreno, yo diría más de una tercera parte, viéndonos obligados a colocar una torre de circulación vertical que aloja los ascensores, unas escaleras de escape y los servicios higiénicos. La parte alta está soportada por un sistema de cuatro vigas que están en voladizo y que parten del tronco. Dos en cada dirección y que soportan un sistema de columnas que se dirigen hacia arriba y sujetan un anillo perimetral de vigas, que descansa en 8 columnas que transmiten las cargas al tronco central.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

La existencia de un suelo de poca carga admisible en los estratos más superficiales exigió recurrir a tecnologías avanzadas en la época.

En primer lugar buscamos un sistema de cimentación. Seleccionamos uno que se llama caissons, que viene de una palabra francesa. Son unos barriles de hormigón armado que se funden en la superficie de la quebrada, y con el peso del hormigón van descendiendo hasta tocar tierra firme. Luego de vaciar, (...) se van construyendo nuevos cilindros encima, de manera que se vuelve un gran cilindro, dependiendo de la altura de hundimiento. Se necesitaron aproximadamente 20 metros de profundidad hasta encontrar suelo duro. Se limpia el cilindro (...), se ponen los plintos, y de ahí surgen las columnas que soportarán la estructura de arriba.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

LA OBRA.



Figura 189. Torre Velasca (1956-1958), Milán, de B.B.P.R. Torre Velasca (fotografía). André P. Meyer-Vitali en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/22GSzhU>



Figura 190. Biblioteca Nacional (1962-1992), Buenos Aires, De Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga. Biblioteca Nacional (fotografía). Sean McKeever en flickr.com. 2012. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/dW6cBy>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

El nivel freático del terreno se solventó mediante un sistema de drenaje en la parte más baja del edificio.

Debido a la quebrada que pasa por debajo de todo el edificio, y también por debajo del auditorio, existen corrientes subterráneas que drenan la superficie del sector del Batán y del Parque de la Carolina. Estas aguas siguen pasando por debajo del edificio. Fueron recogidas en canales y en tanques de acumulación antes de descargarlas en la alcantarilla, que se encuentra en un nivel más alto. Esto se logró con bombas automáticas que vacían el tanque de acumulación.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

Al igual que en el edificio Artigas, se propone una solución estructural innovadora, pero esta vez mucho más arriesgada. Se diseñan grandes voladizos en las plantas altas, quedando el edificio desnudo en su parte inferior, tan solo soportado por el tronco estructural. Esta propuesta formal y estructural tenía algunos antecedentes ya conocidos.

La Torre Velasca es uno de los referentes estructurales de Ciespal. Claro que la Torre Velasca es de una dimensión mucho mayor en altura, pero también menor en volado. La que sí es muy audaz en voladizo es la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. (...) Este edificio aproximadamente se hizo de forma simultánea a la construcción del CIESPAL, terminándose posteriormente.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

Este acercamiento brutalista, a través de la ruptura de la lógica tradicional estructural, se enmarca en la intención de generar una propuesta expresiva a través del lenguaje propio de la arquitectura. En esta ocasión existe una intención compositiva que trabaja con los desafíos técnicos, pero que se engloba dentro de la filosofía de la claridad constructiva.

El resultado estructural, plástico y de utilización de materiales obedece al concepto brutalista. No solamente eso, sino hechos como dejar aberturas con claraboyas en donde no se llega a cerrar la visión. Entonces, quienes circulan por escaleras y vestíbulos pueden observar a través del vidrio como la torre continua hasta arriba. Así lo interprete yo. Esta fue la idea, el permitir la visión de la torre estructural que sostiene al edificio que, a medida que se recorre, es una mano abierta, un esqueleto que se puede observar y comprender su funcionamiento.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

LA OBRA.



Figura 191. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

El esquema funcional obedece al desarrollado por gran parte de los referentes del movimiento moderno que se erigían en altura. Las escaleras, el ascensor y los servicios se organizan en el núcleo central que reparte hacia las partes superiores.

La torre tiene en su primera planta la administración, con una serie de oficinas, el directorio, la biblioteca, la tesorería... en fin, todo lo que dirige a la institución. Las plantas altas son libres y tienen 8 salas de 8 metros por 8 metros, es decir, una área bastante grande de 64 metros cuadrados cada una que pueden ensamblarse entre dos o mas salas de 200 metros cuadrados o más.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

Sin embargo, el proyecto no se limitó conceptualmente a erigir una torre de grandes voladizos con un lenguaje brutalista. El diseño contempló las inquietudes recurrentes de Milton Barragán en su arquitectura de entorno y escultura, adaptándose a los alcances admisibles por el edificio.

En el retiro de calle Almagro profundizamos para dejar un jardín a un desnivel de unos 3 metros con relación a la calle. Es un jardín bastante bien cuidado, con un árbol grande frente a otro árbol a nivel de la acera. Se accede por un puente desde la calle Almagro, al estilo de los que permitían el acceso a los castillos medievales mediante puentes levadizos. Evidentemente no es un puente levadizo, pero tiene una estructura muy similar, muy interesante, que marca el ingreso elevado mirando el jardín abajo y a unas esculturas de hormigón en relieve de mi autoría, que se encuentran al costado del jardín.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

El trabajo de exteriores no quedó descuidado, aprovechando todos los espacios para generar programa al edificio. El hueco entre las plantas superiores y el techo de la recepción es considerado en el diseño.

Se puede salir a la terraza, en donde existe un auditorio al aire libre. Ahí se pueden apreciar las gradas de la cubierta, que hacen las veces de una tribuna para recibir conferencias al aire libre, dado que el clima lo permite. Si hay sol, la sombra de la torre permite que se puedan tener en el exterior charlas o conferencias sin una sala adicional. (...) Hubiera sido un edificio aplastado, una plasta más en medio del volumen urbano. La aparición de estos elementos de jardín, espacios para descanso e incluso un

LA OBRA.

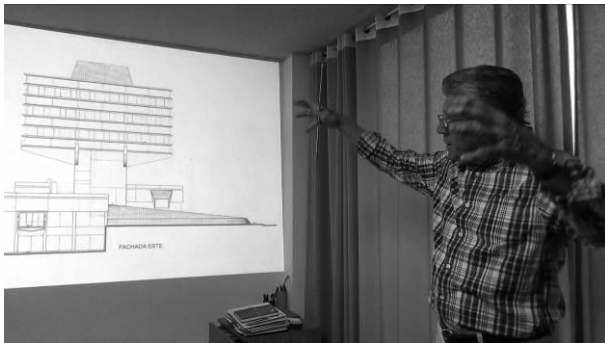


Figura 192. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

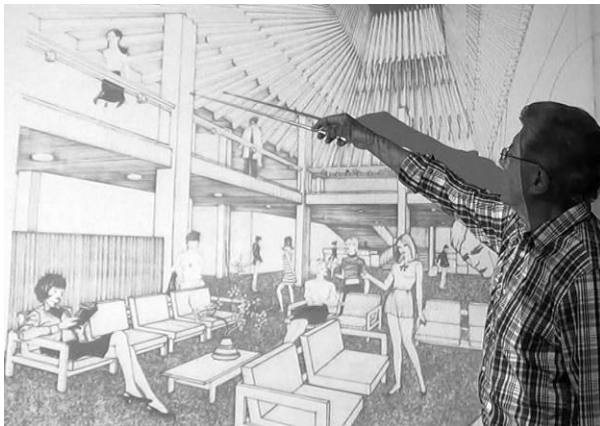


Figura 193. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

auditorio al aire libre, permiten airear al edificio, separar las funciones de lo que ocurre arriba de los grandes eventos públicos y sociales, de los grandes eventos del auditorio. Permite airear y realmente ha funcionado en grandes eventos, que de otra manera no habrían sido posibles sin el entorno de estos espacios.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

Los detalles del interior también fueron definidos y cuidados, utilizando un entramado de madera para la ejecución de falsos techos en el vestíbulo principal, similar al ya diseñado para el Templo de la Dolorosa. Se genera un efecto de fuga hacia el lucernario cenital, incluyendo diagonales al ortogonal espacio del hall.

Este gran hall que está abierto no tiene separación de la losa, se detiene aquí, y permite tener este tratamiento en madera para iluminar el vestíbulo vía un tragaluz central muy grande, que existe en la actualidad.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

El tema de la luz aparece en el recurso ya comentado de transparencia de la estructura del tronco central.

Esta franja angosta se trata de un tragaluz, a lo largo de toda la torre, de manera que uno puede apreciar como la torre continua con las vigas que dan forma al edificio aéreo.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

La singularidad del resultado formal del edificio incita a los arquitectos a favorecer su observación. Por ello, el auditorio posee una cubierta inclinada a baja altura desde a la calle, a la que no se da acceso.

Se encuentra a una altura suficiente para permitir apreciar el edificio si una persona se para en la acera. La parte más baja tiene un metro de altura, de manera que se puede apreciar con mayor interés el edificio, que brota como un árbol desde su estructura o tronco central.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

LA OBRA.

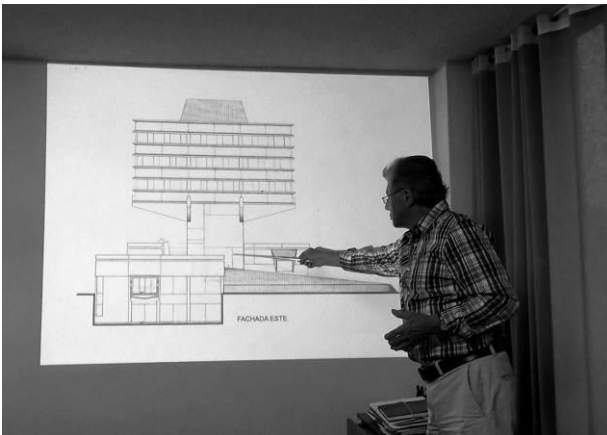


Figura 194. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Esta metáfora arquetípica que genera el edificio le llevó a ser conocido como el “arbolito”. Ante este paralelismo, Milton Barragán justifica desde lo arquitectónico esta peculiar forma, contraponiendo la pérdida de respiración del proyecto de haberse ejecutado de una manera convencional.

Quizá la única decisión real que no era necesaria es el haber elevado esta altura para ubicar todos estos elementos de trabajo, administración, aulas, en el bloque alto. (...) Entonces, esto no era necesario, pudo haberse bajado aproximadamente dos pisos y pudo apoyar contra el suelo, lo cual habría dejado al edificio sin ningún aire. (...) El edificio literalmente es un resultado de todos los problemas que planteaba el programa, el terreno, la ubicación y los limitantes económicos. Me parece que no hubo una intención formal, aparte del tratamiento brutalista, el tratamiento del material y de la estructura visible, comprensible a primera vista. No hubo una intención de darle esa forma, sino que fue brotando a medida que se iban solucionando los temas

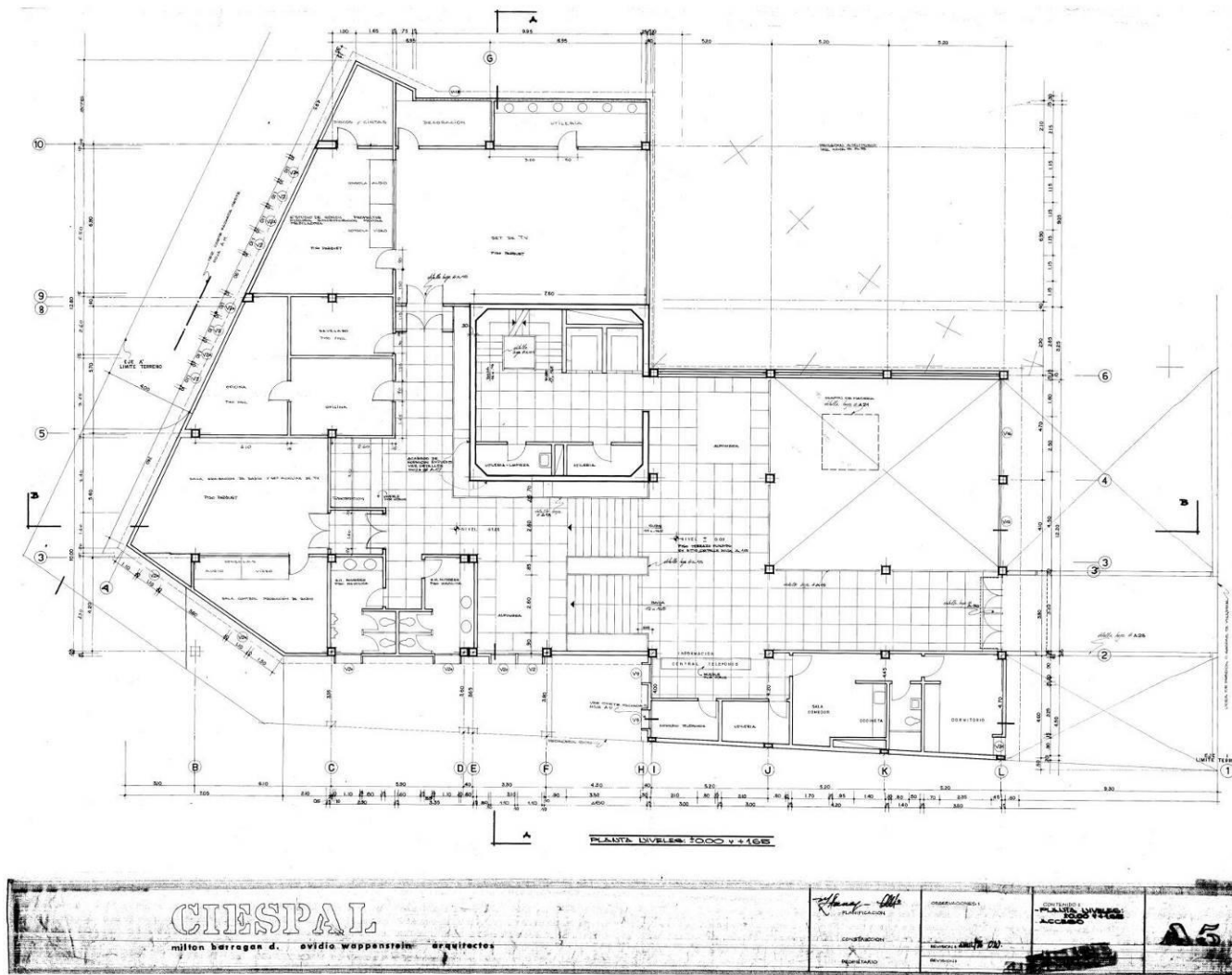
Barragán, 28 de noviembre de 2016

Milton Barragán considera exitoso el proyecto, ya que se resolvieron las dificultades técnicas y programáticas, aplicando además innovación, habitabilidad y expresividad.

Fue el resultado de un gran esfuerzo. Se cumplieron casi todas las metas que teníamos, incluso el convertir al edificio en un referente, un hito de la arquitectura moderna y del brutalismo. Era una época en que el brutalismo era una corriente internacional de gran apoyo y de gran interés por parte de los arquitectos y de los estudiantes de las escuelas de arquitectura de todo el mundo. Este edificio se terminó en el año 78 o 79 aproximadamente. Si pensamos que la Unidad de Habitación del maestro Le Corbusier se había construido a mediados de la época del 50, entonces no había transcurrido demasiado tiempo (...). Personalmente me siento satisfecho, si. El Museo de Arte Moderno de Nueva York consideró este proyecto como un referente de la "Arquitectura Latinoamericana del siglo XX entre 1955 y 1980". Lo incluyó en su exposición y en el libro publicado en 2014 con el mismo título.

Barragán, 28 de noviembre de 2016

En tono humorístico, Milton Barragán define al edificio como “La casa de Tarzán”.



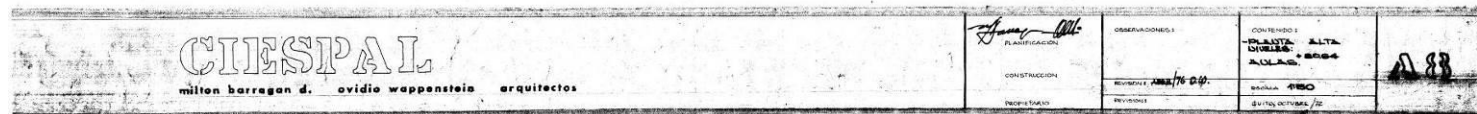
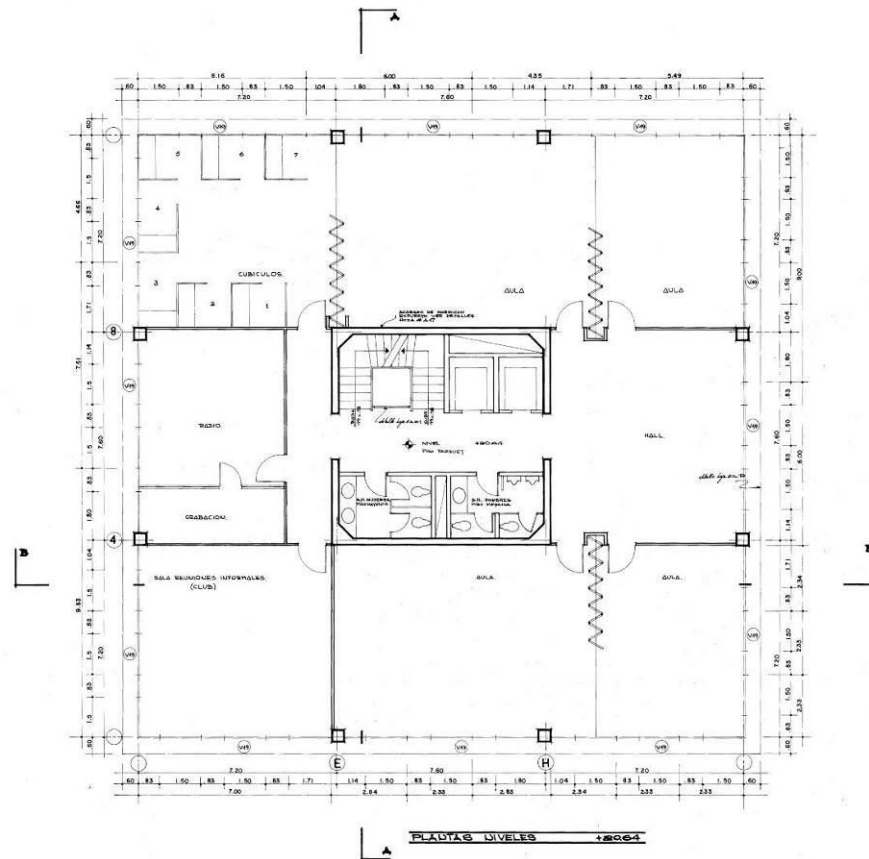


Figura 196. Planta de la torre en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappestein. *Plano A8: Plantas Alta Niveles +20.64, Aulas (dibujo)* del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappestein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

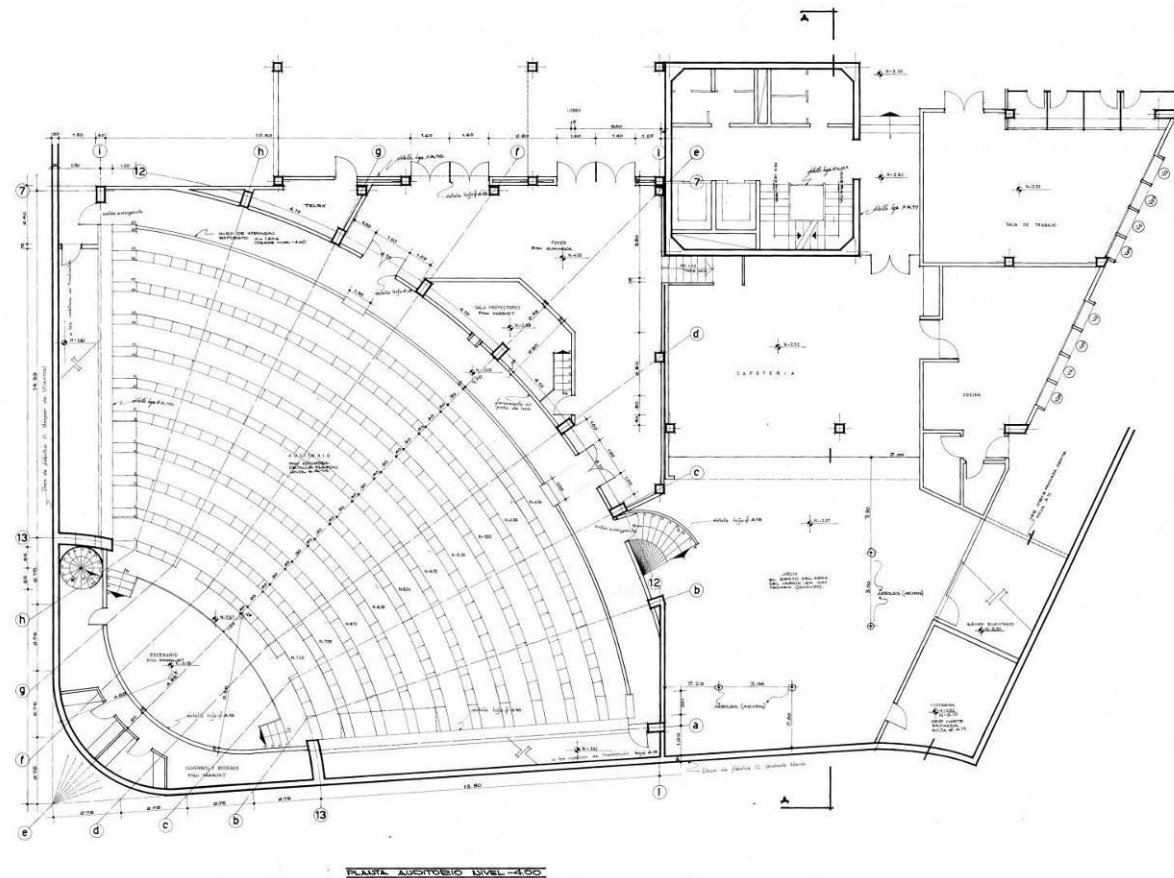


Figura 197. Planta del auditorio en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappestein. Plano A3: Planta Nivel -4.00, Auditorio y Cafetería -2.52 (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappestein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

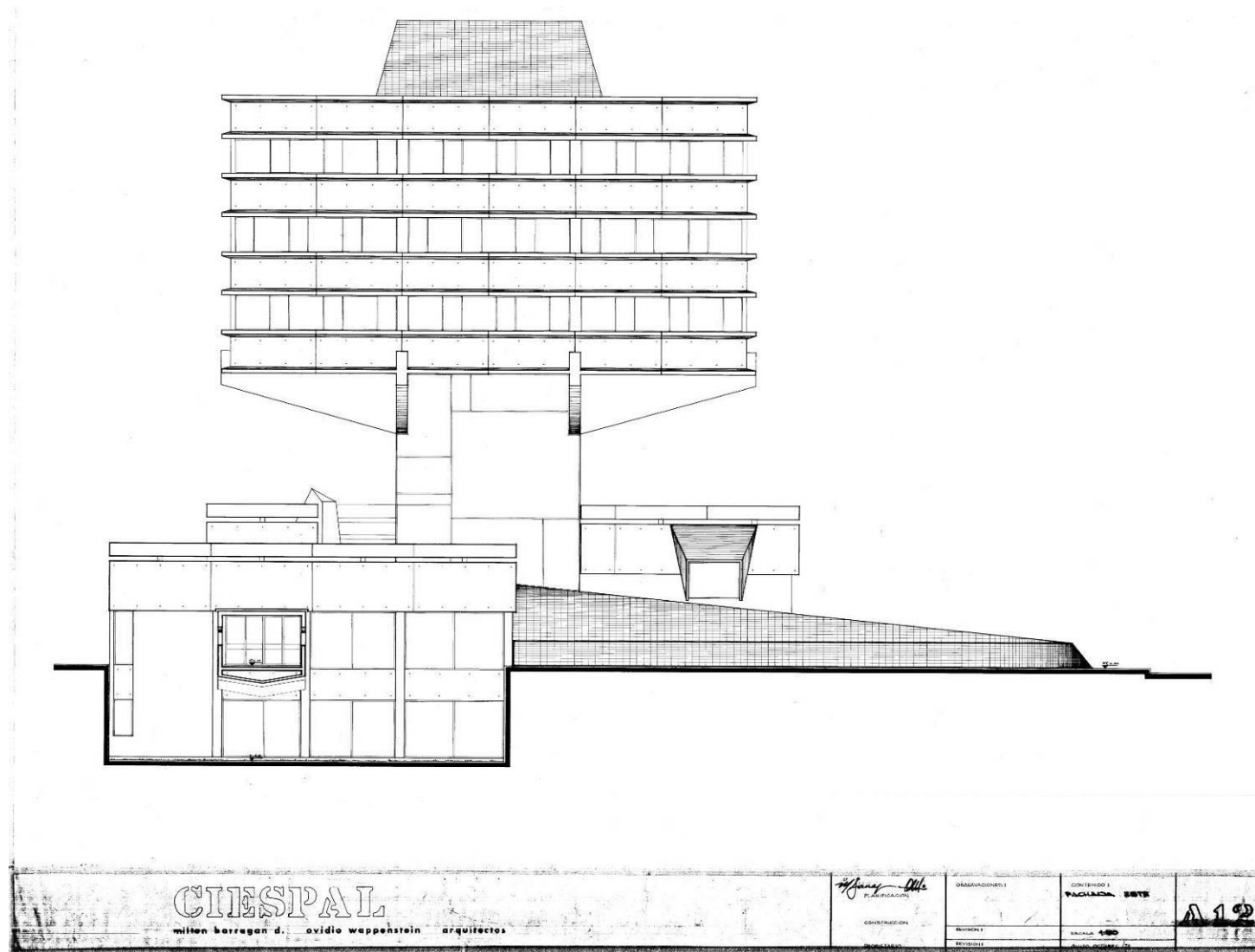


Figura 198. Alzado Este en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappestein. Plano A12: Fachada Este (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappestein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

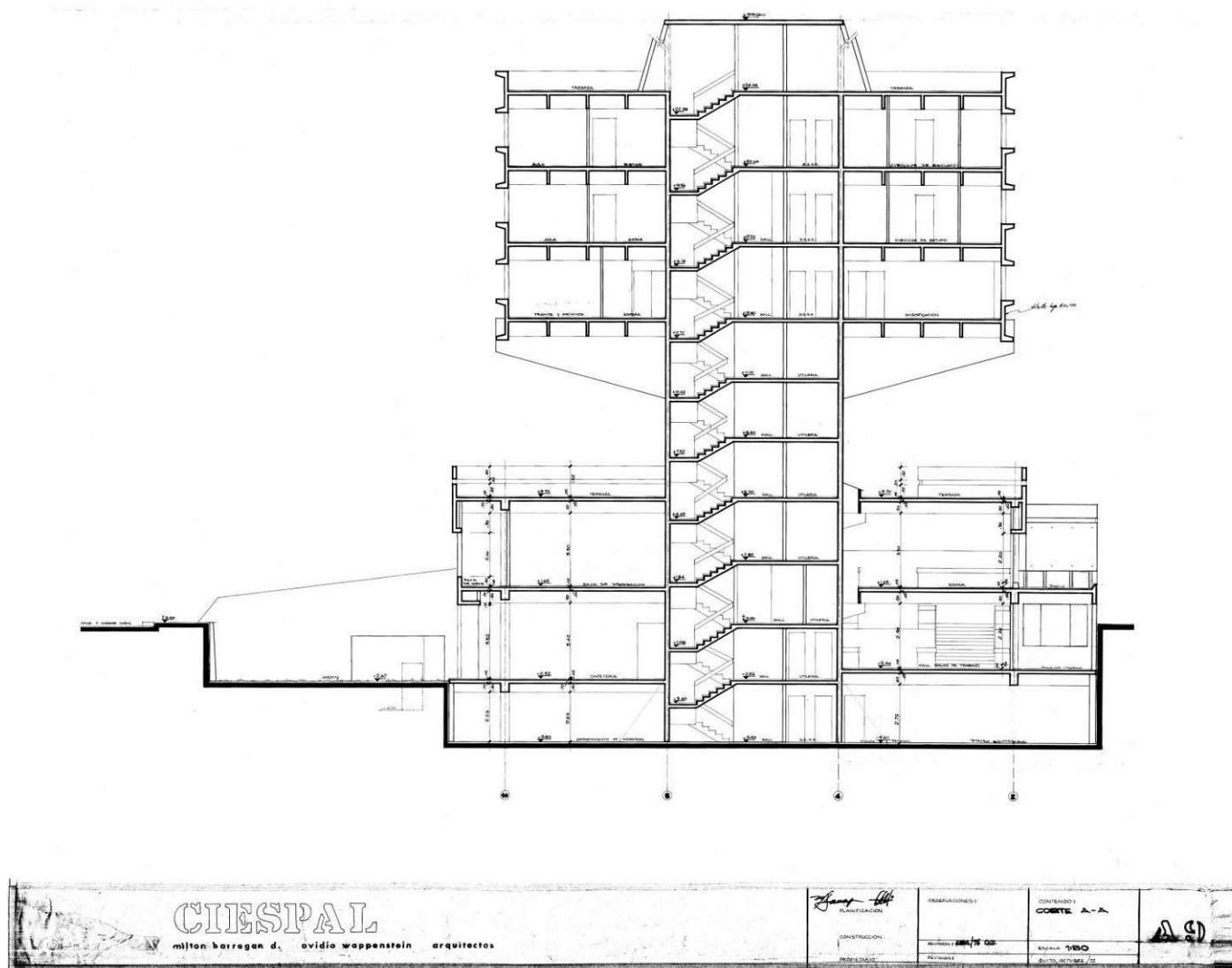
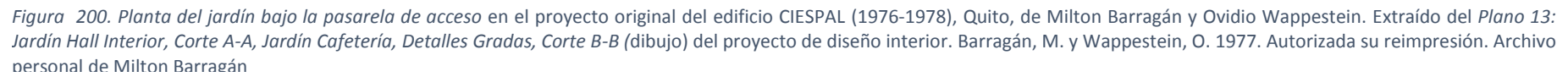


Figura 199. Sección por la torre en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappenstein. Plano A9: Corte A-A (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappenstein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



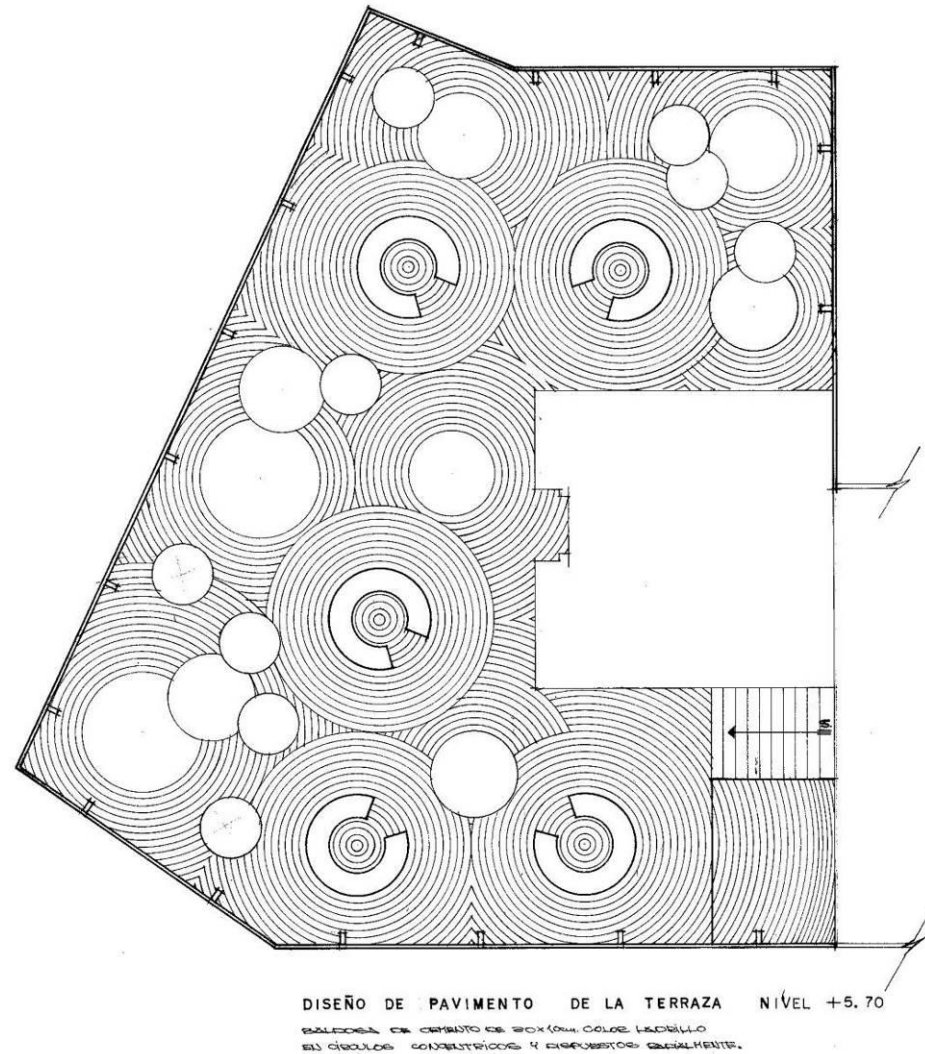


Figura 201. Detalle de pavimento en terraza bajo la torre en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Extraído del *Plano A6: Cubiertas y Terrazas Niveles +4.00, +5.70, +24.06* (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

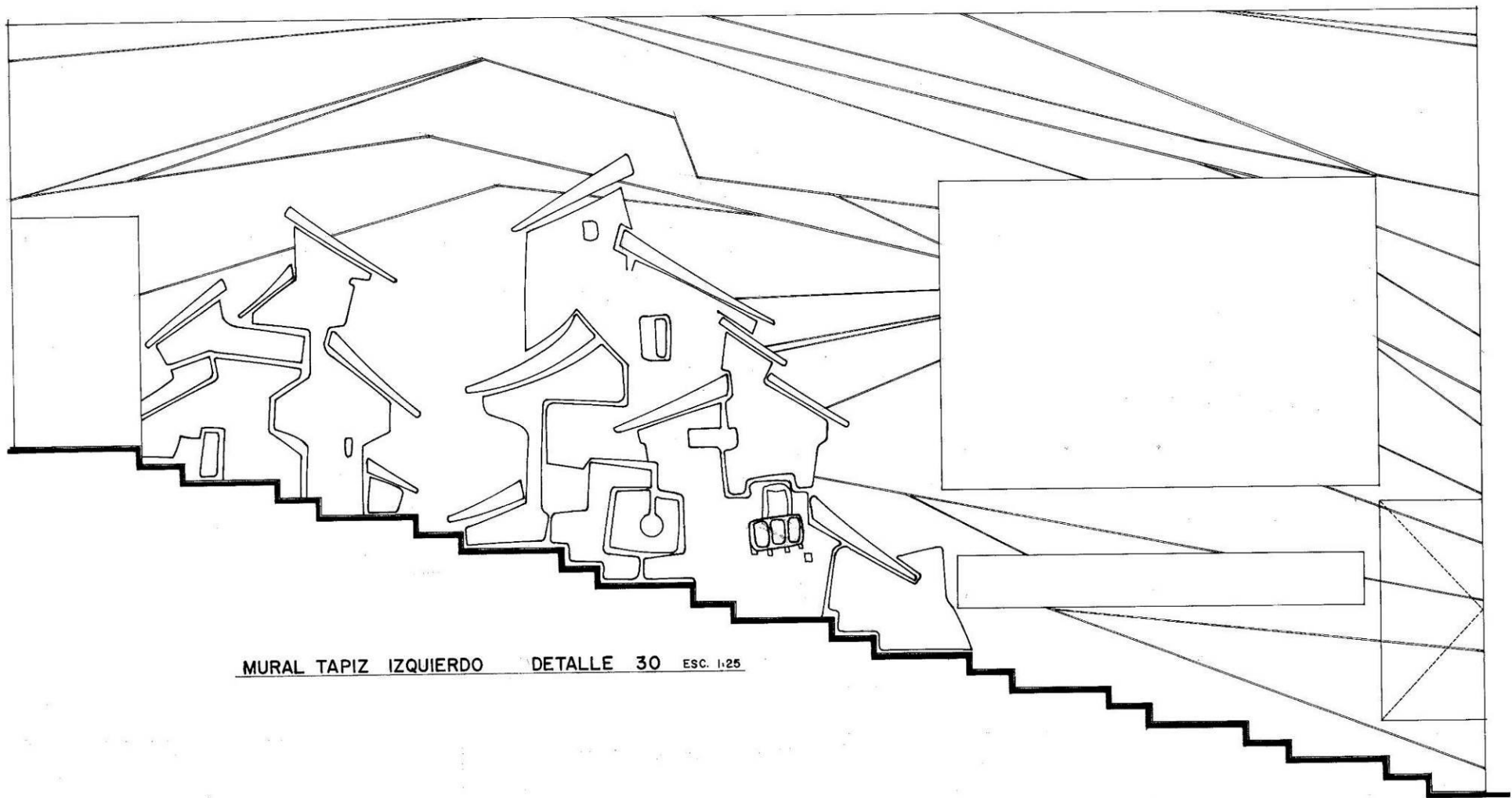


Figura 202. Detalle del mural del auditorio en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Extraído del *Plano 8: Murales Auditorio* (dibujo) del proyecto de diseño interior. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1977. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.5.2 Bajo la buena sombra que cobija.



LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.



Figura 204. Entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión



Figura 205. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

El 10 de abril de 2018, a las 9:00 de la mañana, se realizó una entrevista con Milton Barragán en el edificio CIESPAL. La sesión tuvo una duración de 1 hora y 40 minutos y se obtuvieron 45 minutos de grabación. La entrevista se realizó en los exteriores y el interior del edificio.

Se comienza el recorrido en la entrada principal del edificio, en la ruidosa calle Diego Almagro.

En el puente de hormigón, que permite el acceso al edificio, me inspiraron los puentes levadizos de los castillos medievales, que se rodeaban de un canal alrededor del edificio. (...) El puente tiene una calidad de diseño en hormigón, recortándose en parte para indicar la junta en donde el puente se apoya. (...) Una vez superado el puente, se ingresa a una galería, que es la antesala del acceso que lleva directamente hacia la escalera principal. Es muy amplia y permite descender a la gran sala, que es el lobby o vestíbulo que antecede al auditorio. Esta gran sala me apenas ver que no tiene un solo mueble, porque inicialmente fue diseñada con una serie de espacios de estar, con sillones, butacas, mesas y revisteros. Debía ser una sala que estuviese siempre llena de público. Ahora no tiene ningún objeto.

Milton Barragán, comunicación personal, 10 de abril de 2018

Desde el vestíbulo, en un nivel inferior a la calle, se tiene acceso al auditorio, el cual está equipado con equipos de traducción simultánea y acondicionado para congresos y eventos institucionales.

Tiene forma de abanico en la planta. Ocupa el triángulo mayor de un cuadrilátero, que es la forma del auditorio estructuralmente. (...) Desde el exterior tiene 4 pasillos en escalera, que van descendiendo hacia el escenario, que evidentemente ha sido diseñado con poca profundidad, ya que está destinado solamente a ocupar la presidencia y la mesa directiva de los participantes. (...) Este auditorio ha sido uno de los más solicitados a lo largo de los 40 años que tiene este edificio; incluso se realizó una posesión presidencial aquí, hace unos dos o tres periodos, de un Presidente de la República.

Barragán, 10 de abril de 2018

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.



Figura 206. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018



Figura 207. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

El espacio previo al auditorio está cubierto por un elemento de tiras de madera que recoge y proyecta la luz cenital. Se cuidó el diseño interior del auditorio, teniendo muy en cuenta los factores acústicos y las comodidades de los asistentes.

Los espacios de sillas son de la fábrica de muebles Herman Miller. El equipamiento es original, tiene más de 40 años. Debe estar ya muy viejo y estropeado. Tiene todas las facilidades para traducción simultánea y espacio para desarrollar la actividad de los participantes en simposios y congresos. Las paredes tienen un tratamiento de artesanado de madera oscura, muy atractivo a mi parecer, y las laterales están forradas con material acústico de lana. El diseño es, en cierto modo, una consecuencia del interés acústico. Buscando mejorar la acústica del auditorio, se diseñó un cielo raso con paneles de fibra de vidrio en tres planos, que mejoran la calidad del sonido.

Barragán, 10 de abril de 2018

El tronco estructural que contiene la circulación vertical muestra unos diseños geométricos moldeados en el hormigón de tipo abstracto, que se repiten en las diferentes plantas.

Este bajo relieve de hormigón fue idea de mi colega Wappenstein, quien sugirió este diseño para resaltar la textura de las paredes de hormigón y no dejarlas simplemente en un solo plano. (...) Esto corresponde al tronco que sostiene la estructura aérea.

Barragán, 10 de abril de 2018

El juego de terrazas se desarrolla en un nivel superior al de la calle, a través de un gran forjado que introduce la horizontalidad en la composición.

Encima de estos dos ambientes, el de el subsuelo con este hermoso jardín y el de ingreso que está a nivel de la calle, viene una cubierta en hormigón que está más alta que la del auditorio. Esa cubierta es al mismo tiempo un espacio de reunión para charlas al aire libre. (...) Este espacio está destinado al descanso de los estudiantes. Lamentablemente hay una reja para evitar la posibilidad de ingreso desde la calle a asaltantes u otros ilegales. Eso afea mucho el concepto original del edificio.

Barragán, 10 de abril de 2018

LA OBRA.



Figura 208. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Este espacio fue concebido al detalle, dibujándose la colocación de las baldosas y diseñándose los mobiliarios.

Se presentaron problemas de filtración y adoptaron un sistema de impermeabilización que es un poco lúgubre. Era mucho más bonita. Era un piso diseñado en círculos concéntricos, pero con cerámica rectangular. Este sistema de bancas era para grupos de conversación y estudio. El mobiliario no es original, pero si lo son estos cilindros.

Barragán, 10 de abril de 2018

La altura de la terraza respecto al nivel de la calle permite observar los edificios colindantes.

Por suerte, aquello era una residencia de una embajada argentina, que ha permitido conservar un jardín y ha evitado un uso de suelo excesivo. Esto permite esta gran apertura al paisaje colindante, muy generosamente abierto. Esperemos que se conserve así y no termine bloqueando las vistas de los jardines y la espacialidad.

Barragán, 10 de abril de 2018

Una vez en las plantas superiores, el recorrido continúa por las oficinas de la primera planta en vuelo.

Esta es la oficina de secretario general, es angular con una gran vista. Los muebles son originales, incluido las mesas también. Aquí hay un grabado de Guayasamín. Es una muy linda oficina. (...) Estamos en el aire, es un bloque en voladizo de 24 por 24 metros. Las vigas importantes están aquí, son de 8 metros de volado. (...) Esta es una sala de espera, la secretaria, los muebles, incluida la mesita, son originales. También los artesonados de madera. Se ha dejado el hormigón visto, el tipo de estructura y estas viguetas de hormigón con pequeños paneles para iluminación y tratado acústico.

Barragán, 10 de abril de 2018

Una vez finalizado el recorrido, Milton Barragán se despide y se corta la grabación.

4.5.3 Desafiando a las fuerzas telúricas.



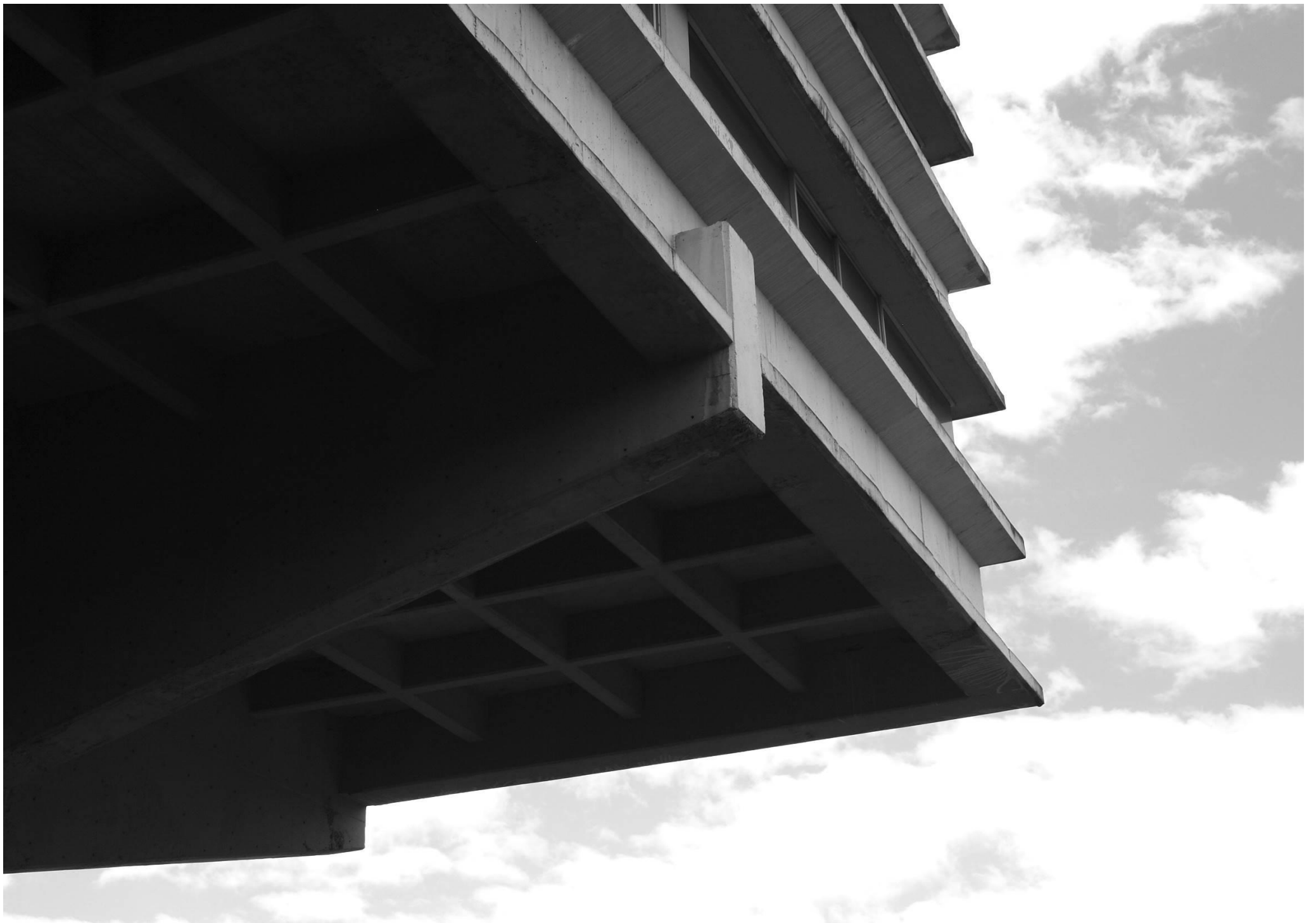
La visión del CIESPAL no puede pasar desapercibida para cualquier transeúnte de la calle Almagro. Rápidamente tuve conocimiento de la gran actividad sísmica de la zona, por lo que la enorme estructura volada me generó una duda sobre su solvencia ante la acción de un terremoto, debido a la inversión de la carga de masas, que situaba en la parte superior un volumen ostensiblemente mayor que en la parte inferior que la sustentaba. La ignorancia es atrevida, por lo que emití un juicio negativo desde una postura primaria técnica. Sumado a esto, el hormigón visto, con el que no comulgaba por mi orientación centrada exclusivamente en lo sostenible. La memoria se activó y vino a mi mente un edificio que estudié durante mi estancia Erasmus en Nápoles: la Torre Velasca. Frecuenté la calle Diego de Almagro en numerosas ocasiones durante los primeros meses en Quito, centrando mi curiosidad en el edificio, que llamaba mi atención desde lo subconsciente, pero generaba rechazo desde mi parte racionalista. Gracias a la actividad docente que desarrollaba en aquellos momentos, poco a poco comencé a deshacerme de los prejuicios y pasé de observar a mirar, enfrentándome a la total incomprensión de las motivaciones creativas que podían generar el edificio. Las dudas se esclarecieron al realizar la primera entrevista con Milton Barragán. El edificio resultó ser un complejo sistema de soluciones programáticas, técnicas y plásticas.

La primera visita al interior del edificio me produjo una sensación ya experimentada en momentos anteriores, en relación con un sabor moderno caracterizado por la claridad espacial, la abundancia de luz y el cuidado del detalle. La forma de entrar, lateralmente y desde una altura superior al hall del auditorio, otorgaba dramatismo a la *promenade architectural* que daba comienzo. El tronco que sustentaba los niveles superiores, divisado en múltiples ocasiones previas desde la calle Diego de Almagro, aparecía disimulado en el interior, pero perfectamente reconocible. La cercanía que ahora se producía sobre las texturas de hormigón permitía apreciarlas en todos sus matices, dando el material una nueva dimensión al significado del edificio.

El jardín del patio inglés, cargado de un fuerte componente oriental, transmitía espacialmente silencio, en total contraste con la realidad acústica de su emplazamiento, caracterizada por un intensísimo ruido procedente del tráfico del nivel superior. Este silencio metafórico se presentaba a través de la parquedad, armonía y contención del espacio, el cual quedaba desconectado visualmente de la urbe a través de la diferencia de cota y de la gran pasarela que lo cubre, generando una sensación de recogimiento y aislamiento. En contraste, las terrazas superiores, donde se encuentra el auditorio exterior, tenían una atmósfera mucho cargada. La proximidad de los edificios colindantes, la apertura de la visual y la imponente presencia de los voladizos superiores generaba un efecto de escala monumental, quedando el observador empequeñecido y envuelto por el enorme árbol de hormigón. Se puede sentir la tensión de las cargas y los esfuerzos de las vigas, con la sensación de una opresión invisible que comprime al sujeto contra el suelo. Esta experiencia se puede parangonar a la de situarse sobre una presa, donde se puede percibir el esfuerzo del hormigón que sujeta la masa acuosa.











CIESPAL

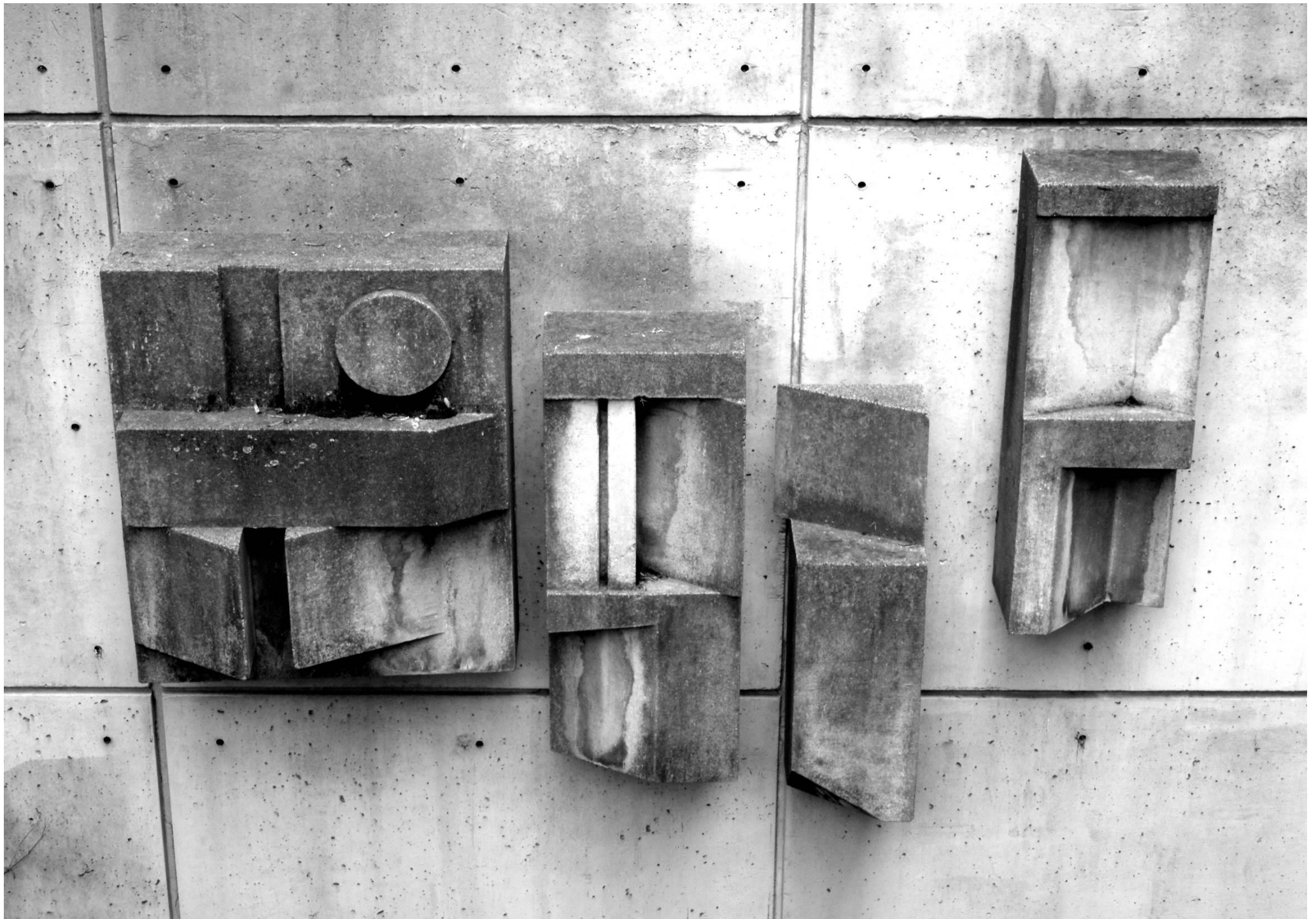
porque la comunicación es un derecho

N32-133







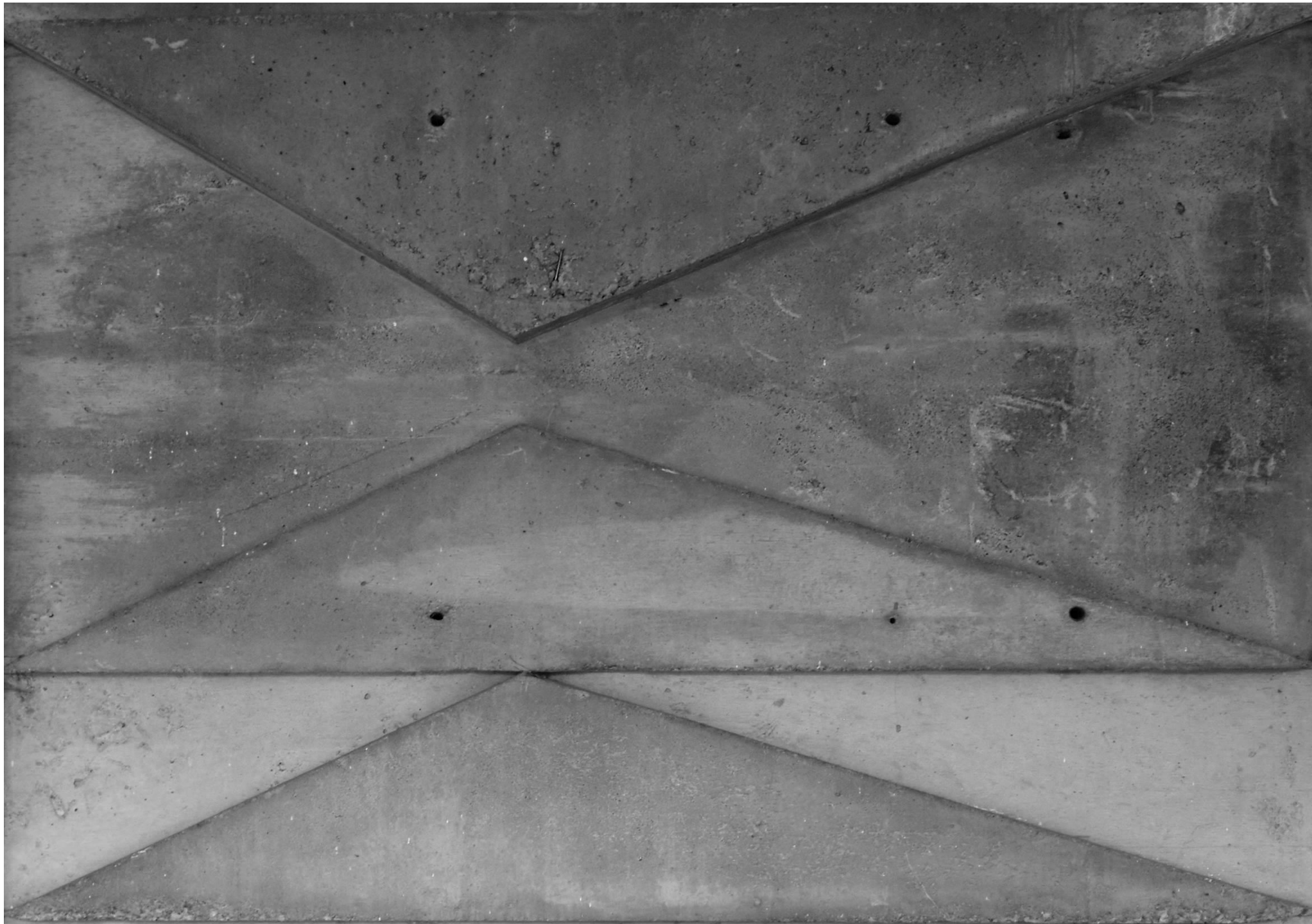














LA OBRA.



Figura 225. Vista desde la calle Diego de Almagro del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019



Figura 226. Fotografía de la pasarela del Whitney Museum Art (1963-1966), Nueva York, de Marcel Breuer. *Whitney Museum, Marcel Breuer, New York, NY (lower lobby and canopy)* (fotografía). Stoller, E. 1966. Extraída del libro *Whitney Museum of American Art*, Princeton Architectural Press, Building Blocks series, New York, 2000

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.5.4 Conclusiones.

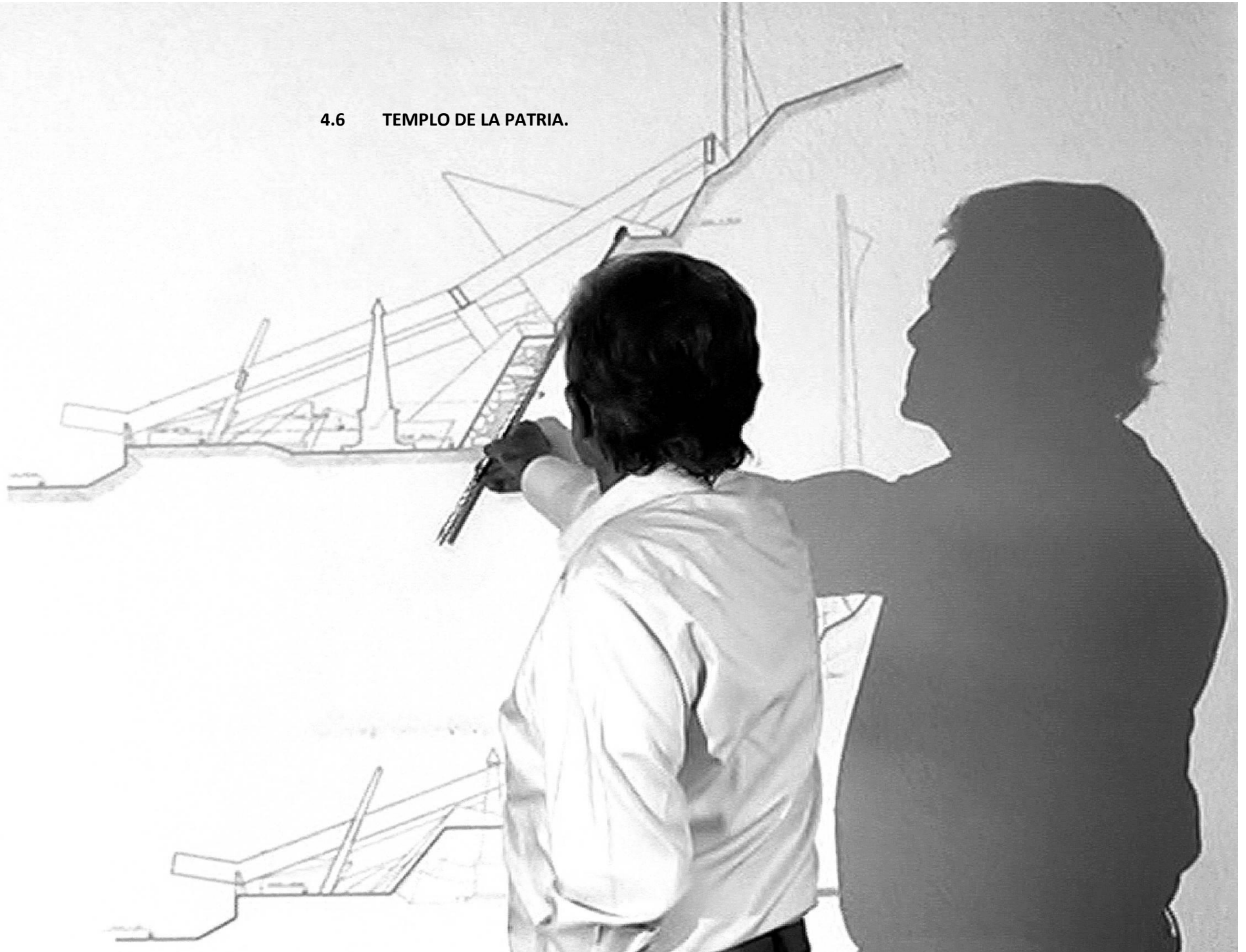
El edificio CIESPAL, en contraste con el Artigas, es una apuesta mucho más osada y atrevida. La potencia visual surge de su concepción anti gravitatoria, en la que las masas se concentran en los niveles superiores, resuelta a través de técnica y cálculo estructural.

Su inmersión en el medio urbano se realiza a través del contraste y el carácter dominante de su geometría, conectándose espacialmente de manera armónica con el entorno inmediato mediante el diálogo. Los patios generados entre el edificio y la calle Diego de Almagro son solucionados de forma orgánica, de tal forma que la vegetación participa de la arquitectura y viceversa. Un mural abstracto ejecutado en hormigón da el contrapunto escultórico a estos espacios.

La inspiración para el puente de acceso parece haber llegado del Whitney Museum of American Art, New York, de Marcel Breuer (1966), arquitecto admirado por Milton Barragán. Su composición geométrica induce a la mecánica, percibiéndose como un conjunto de piezas engranadas con una lógica ingenieril.

La calidad de los ambientes interiores se resuelve a la manera brutalista, combinándose los materiales del hormigón y la madera de una manera virtuosa. Luz, funcionalidad y espacio dialogan, generando atmósferas tremendamente habitables y sugerentes. Este proyecto exprime y aprovecha las condiciones rígidas a las que estaba sometido, articulando un sistema complejo de espacios subterráneos, patios, terrazas y el volumen jerárquico de la torre. Dentro de la trama urbana consolidada, este edificio se encuentra entre los más relevantes y propositivos de la obra de Milton Barragán.

4.6 TEMPLO DE LA PATRIA.



LA OBRA.



Figura 228. Templo de la Patria y Quito al fondo. Sin título (fotografía). Barragán, M. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

El concepto que guió mi inspiración del diseño y que condujo al germen del monumento fue que el Pichincha ha sido siempre la montaña tutelar de la nacionalidad (...). La idea fundamental es la propuesta de una estructura de grandes luces, muy abierta, recuperando la inclinación original de la montaña.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Es un monumento concebido originalmente como homenaje a la identidad de la nación de Ecuador, aunque en la actualidad está temáticamente relacionado con la batalla de Pichincha, en la cual el ejército de Simón Bolívar se impuso a las tropas realistas españolas el 24 de mayo de 1822 en Quito.

Su programa organiza un museo con una serie de salas de exposición, una capilla ardiente, un auditorio externo y unos jardines que sirven como mirador a la ciudad de Quito. Terminó de construirse en el año 1982 en la Cima de la Libertad, lugar de la batalla de independencia situado en las montañas del Pichincha, a 3.500 metros de altitud.

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

4.6.1 Reconstruyendo escultóricamente la montaña mutilada.

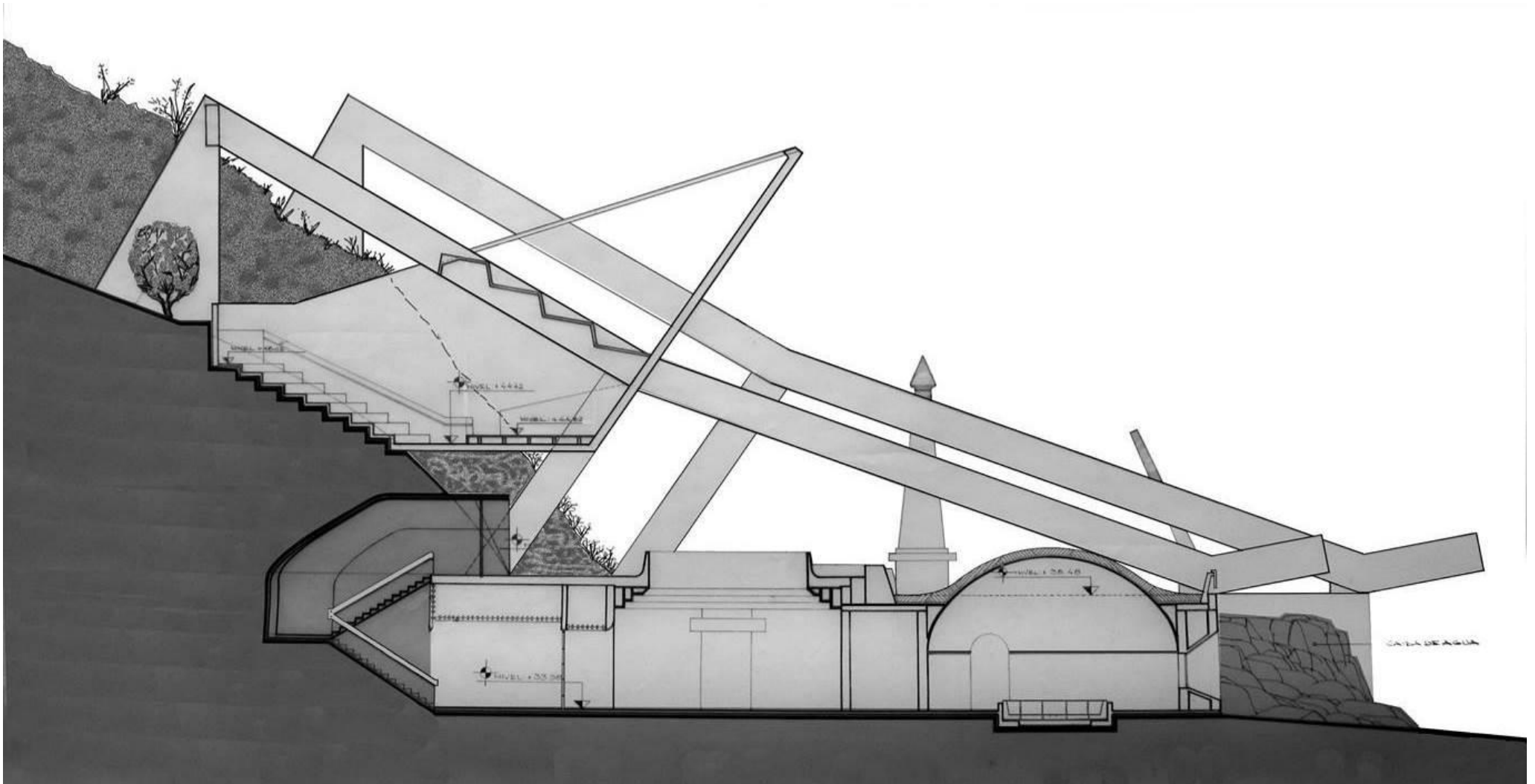




Figura 230. Cuadro de Simón Bolívar (entre 1823 y 1825), de José Gil de Castro. *Retrato de Simón Bolívar* (fotografía). Giannoni, D. Año desconocido. Dominio Público. Recuperado en <http://www.archi.pe/index.php/foto/index/3186>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

El 13 de diciembre de 2016, a las 15:00 horas, se realizó una entrevista con Milton Barragán en su oficina y tuvo una duración aproximada de 2 horas. Se obtuvieron 1 hora y 28 minutos de grabación. La entrevista se realizó con la ayuda de la proyección de los planos en una pared de su despacho. El objetivo de esta entrevista fue determinar las vicisitudes del proceso creativo del Templo de la Patria.

4.6.1.1 Un paisaje, una batalla y una nación.

Es una vista extraordinaria, muy bella, y se aprecia la riqueza telúrica, del suelo, de las quebradas, de los andes y de la maravillosa luz de esta ciudad de Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2016

La Cima de la Libertad es un lugar simbólico que representa la liberación de Quito por parte de las tropas de Simón Bolívar, hace ya casi 200 años.

Este lugar se encuentra a más de 3.000 metros de altitud, en las montañas del Pichincha, en cuya ladera se asienta la ciudad de Quito. Fue bautizada como Cima de la Libertad (...), porque allí tuvo lugar, el 24 de mayo de 1822, una de las batallas de los ejércitos de liberación de algunos de los países que actualmente conforman Sudamérica, de aquellos que comandaba Simón Bolívar: Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. (...) Se libró una de las batallas que dio fama a Bolívar durante las guerras de liberación de la colonia mericana. 100 años después, la ciudad de Quito y el gobierno ecuatoriano decidieron crear un referente visual que marcara el sitio, por lo que se erigió un obelisco alrededor del año 1922.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Para Milton Barragán, el lugar no es solo el escenario de un conflicto bélico. Es un espacio que acumula un simbolismo cosmogónico precolombino, cargado de la memoria de los grandes acontecimientos nacionales.

Este monumeto se levanta sobre la montaña Pichincha, que ha sido a lo largo de la historia de Quito su referente principal. Aquí se asentaron los Caras, uno de los grupos étnicos que fundaron la ciudad, hace más de 2000 años (...), trascendiendo en varios siglos a la fundación española, en 1534. Es decir, 15 siglos atrás ya hubieron asentamientos, encontrándose vestigios en todo el valle de Quito y en la



Figura 231. Atahualpa y Pizarro. Sin título (dibujo) Ayala, G. 1532. Dominio público. Recuperado de <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/05conquista/entrevista.html>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

montaña del Pichincha, habiendo existido muchos templos y altares ceremoniales de los habitantes originales anteriores al incario, ya que estos estuvieron solamente alrededor de medio siglo, antes de la llegada de los españoles.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Milton Barragán otorga gran importancia a los hechos históricos nacionales, estableciendo tres etapas: la precolombina, la dominación española y la república.

El último inca, Atahualpa –quien fue ejecutado después ser tomado preso (por los españoles)–, fue hijo de una princesa quiteña y del inca conquistador, Huayna Capac. Otro de sus hijos, Huascar, se quedó en Cuzco. Antes de la llegada de los españoles había un divisón en el Imperio. Atahualpa dominaba la parte norte y Huascar, desde el sur, defendía su derecho a la sucesión. (...) Los españoles encontraron debilitada la unidad del imperio incásico y les fue más fácil obtener la rendición y la prisión de Atahualpa, consolidándose posteriormente la conquista del sur. (...) La conquista (en Quito) duró desde 1534 hasta 1822, algo menos de 300 años de dominio, trayendo consigo los invasores a la religión cristiana. Esta sería la etapa intermedia hasta que llegó la república a Ecuador, que ya está instaurada casi 200 años.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Tras vencer a las tropas realistas en toda Sudamérica, Simón Bolívar ideó una división política denominada la Gran Colombia.

Esta organización inicial no dio resultados por la ambición de algunos políticos, especialmente bogotanos, colombianos, que dieron al traste con la organización de esta república gran colombiana. Duró menos de una decena de años, dividiéndose luego en otras tres repúblicas: Colombia, Venezuela y Ecuador.

Para Milton Barragán estos conceptos históricos eran el fundamento conceptual del monumento que debía erigirse. Este condicionante de memoria complementó las ya especiales características físicas del lugar.

LA OBRA.



Figura 232. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

El lugar es muy hermoso. Desde aquí se domina la ciudad de Quito con una amplísima visión, que va desde el sur hasta el norte, en unos 270 grados. En la actualidad, con el crecimiento que tiene la ciudad de Quito, permite observar una metrópoli sumamente extendida.

La importancia nacional dada a este lugar suscitó la intención de construir un monumento en el mismo espacio en el que se encontraba el obelisco.

50 años más tarde, en los años 70, se convocó un concurso para adjudicar el proyecto. Fuimos invitados algunos arquitectos, de entre los cuales fui seleccionado para presentar el anteproyecto. Estuvo el arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño (...) y el arquitecto Gustavo Guayasamín; de lo que conozco había estas tres propuestas.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

El uso que debía desarrollarse consistía en una serie de salas de exposición y servicios auxiliares.

El programa es un museo, que debía representar toda la riqueza de las culturas precolombinas, las guerras, los sometimientos de grupos étnicos, la conquista del incario y todo lo referente a la historia. Aparte, también lo que significó la batalla del Pichincha.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Milton Barragán presentó una propuesta en la que, al igual que en el Templo de la Dolorosa, la montaña era la protagonista. Un nuevo ejercicio de interpretación artística del lugar, pero desde una perspectiva diferente a la de la iglesia.

4.6.1.2 El espacio bajo la montaña abstracta.

El interés por la montaña y sus peculiaridades fueron el punto de partida conceptual, encontrando, en lo que para él eran fallas, una oportunidad de intervención artística.

A pesar de la belleza del paisaje, uno de los temas de interés era el monumento, el obelisco construido 50 años antes. Para llevarlo a cabo, se hizo un gran corte en la montaña, creando un plataforma donde realizar ceremonias de tipo militar recordatorias de la famosa batalla del Pichincha. Esto para

LA OBRA.



Figura 233 Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

mí era un error de concepto arquitectónico, porque no respetaba el paisaje, más bien lo dañaba con la construcción, el movimiento de tierra que esto significó y el corte en la montaña. Entonces, como en casi todos mis proyectos –sino es el ciento por ciento–, uno de los elementos fundamentales de preocupación ha sido el paisaje, y de ser posible sublimarlo más aun, o darle mayor importancia, mayor significado dentro de la concepción arquitectónica espacial.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

A través de la aplicación de sus concepciones escultóricas, Milton Barragán propone una reconstrucción abstracta de la montaña, mediante una serie de estructuras sin función pragmática, convirtiéndose en un recurso exclusivamente poético.

El concepto fundamental que propuse, que se ve reflejado en el proyecto, es una estructura de grandes luces, muy abierta, un rectángulo con la inclinación original de la montaña. Esta retícula de vigas inclinadas, en un ángulo de aproximadamente del 30 %, cubre la plataforma que se construyó originalmente y reconstruye algunos de los elementos originales de la topografía.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Es decir, el proyecto juega con la reconstrucción de la montaña, mediante un sistema abstracto y simbólico formalizado por las vigas oblicuas.

Las grandes vigas tienen un metro ochenta o dos de alto (...). La estructura se compone de pórticos que sostienen las grandes vigas. Son dos trapecios, para evitar la regularidad del monumento y darle más movimiento espacial a la estructura. (...) La estructura más al norte se apoya en elementos que han inspirado a algunos la idea de armas, de bayonetas. (...) La primera estructura está más al oriente, al sur está la otra estructura, a un nivel inferior. Se puede ver todo el movimiento de las vigas.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

En lo formal, se vuelve a crear un elemento que se mueve entre lo arquitectónico y escultural: una atalaya de hormigón armado visto que sirve como mástil para la bandera nacional. Esta vez no se dirige a reconstruir la montaña, sino a generar un contrapunto dentro de la horizontalidad del proyecto, estando concebida sin pretensiones de ser ningún símbolo metafórico.

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

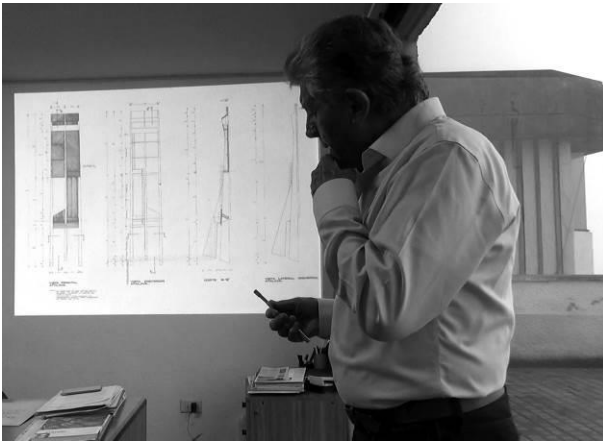
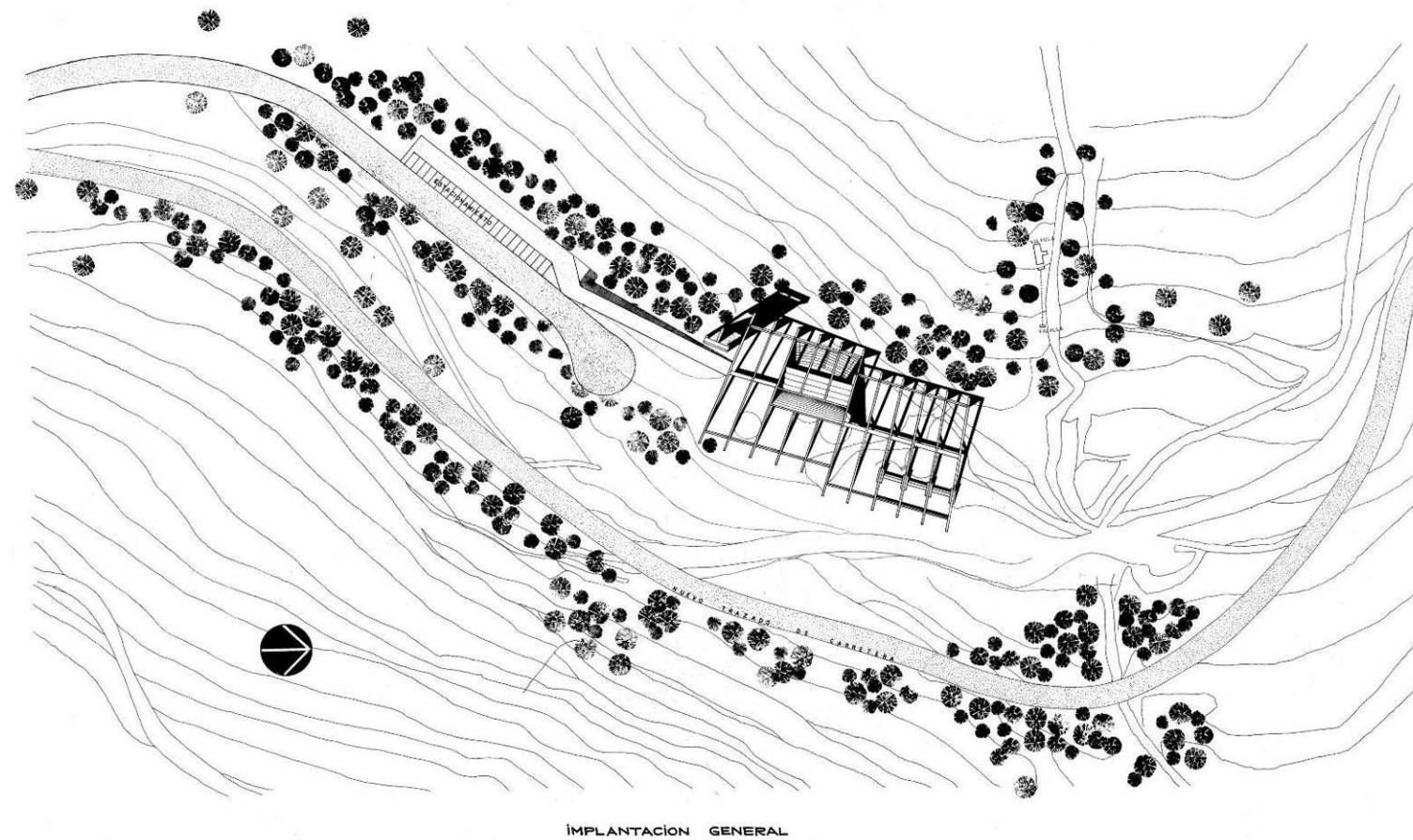


Figura 234 Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. *Sin título* (fotografía). Fuente: Propia. 2016

Un elemento muy importante es la atalaya, que es una estructura de hormigón, muy alta, de tipo abstracto, una creación escultórica abstracta, realizada en hormigón armado, a la cual se puede subir mediante una escalera marinera. Y en la parte superior existe un balcón, todavía a una altura de 40 metros, más arriba, desde donde se puede colgar una bandera gigantesca en los días de celebración cívica. Esto se llegó a hacer durante algún tiempo y por alguna razón, con el cambio de administración, se van perdiendo las costumbres. (...) La atalaya marca un hito muy importante visual, además de ser un contraste volumétrico con la horizontalidad y la pendiente de la montaña, es un hito de gran altura, mucho más importante que el obelisco de 1920.

Barragán, 13 de diciembre de 2016



Co DE LA Lo
 TEMPLO DE LA PATRIA
 MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
 milton barragan dumet arquitecto

CONTENIDO:		COLABORACION:		1
IMPLANTACION GENERAL		CARLOS VALENZUELA		
DISEÑO:	REVISOR:			
L.V.	M.V.D.			
ESCALA:	QUITO X 1976			
1:1500				

Figura 235. Emplazamiento en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 1: Implantación General (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

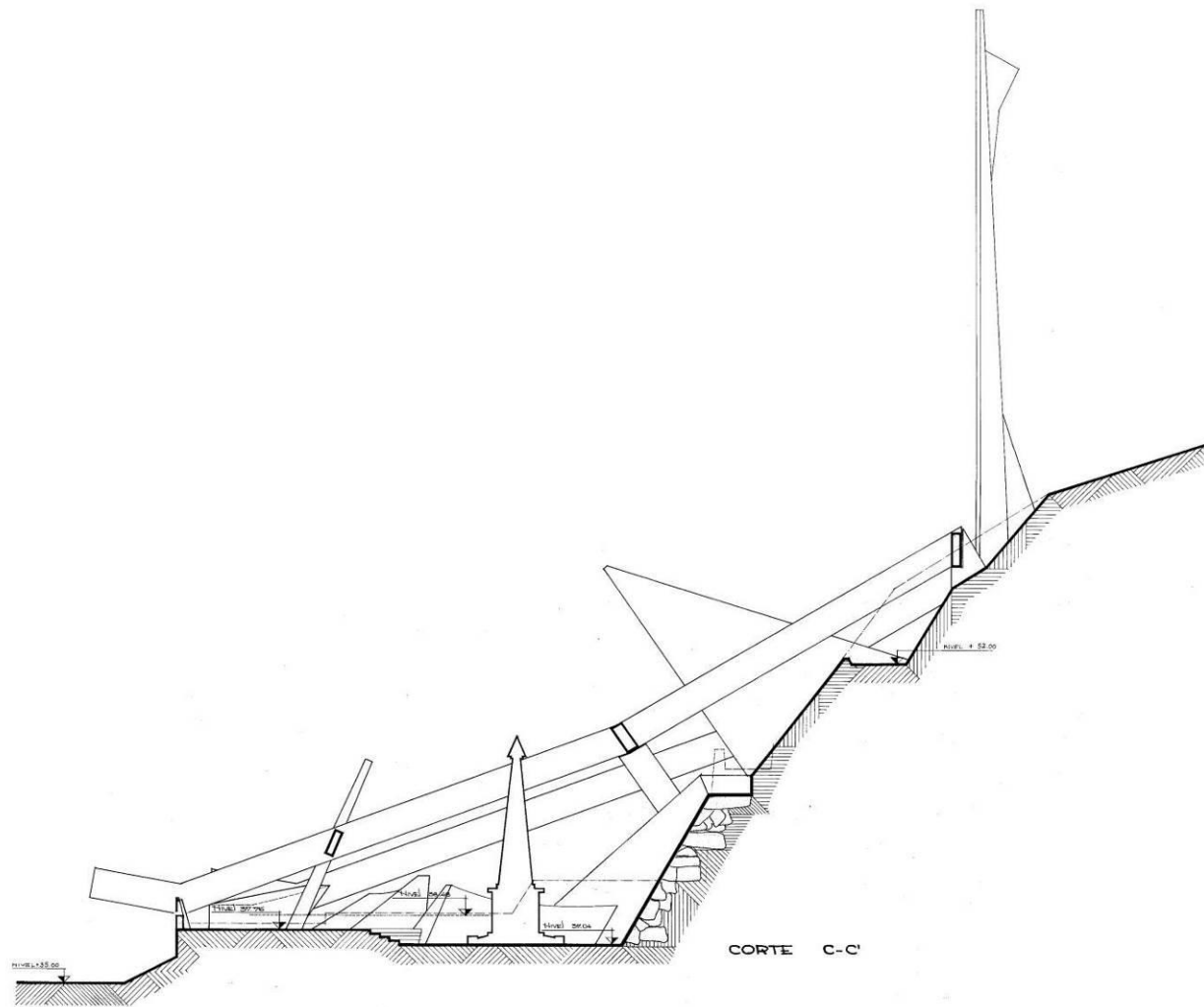


Figura 236. Sección transversal en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del *Plano 5: Corte F-F' y Corte C-C', Elevación Lateral Derecha* (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

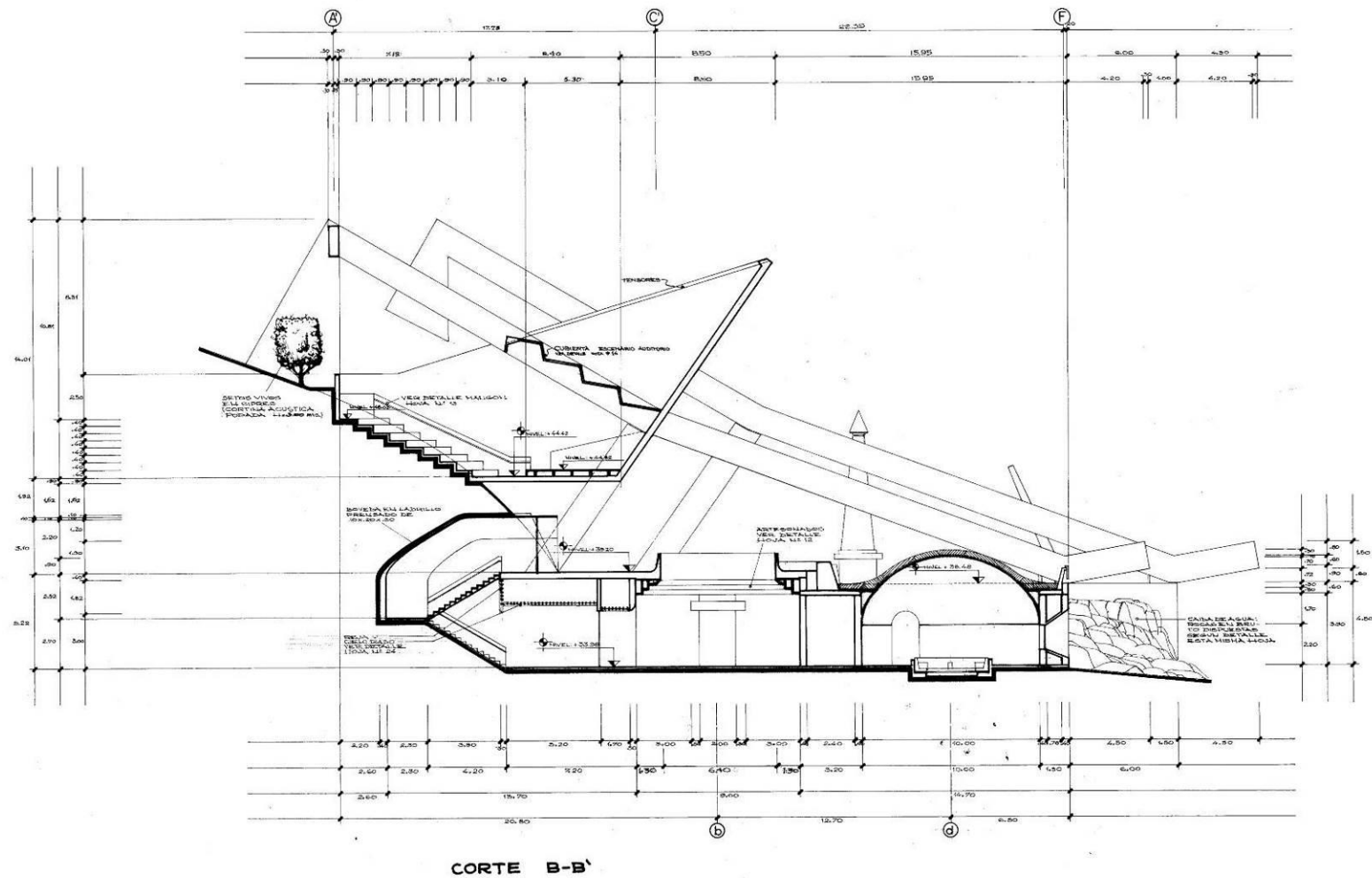


Figura 237. Sección transversal en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 4: Corte A-A' y Corte B-B' (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán

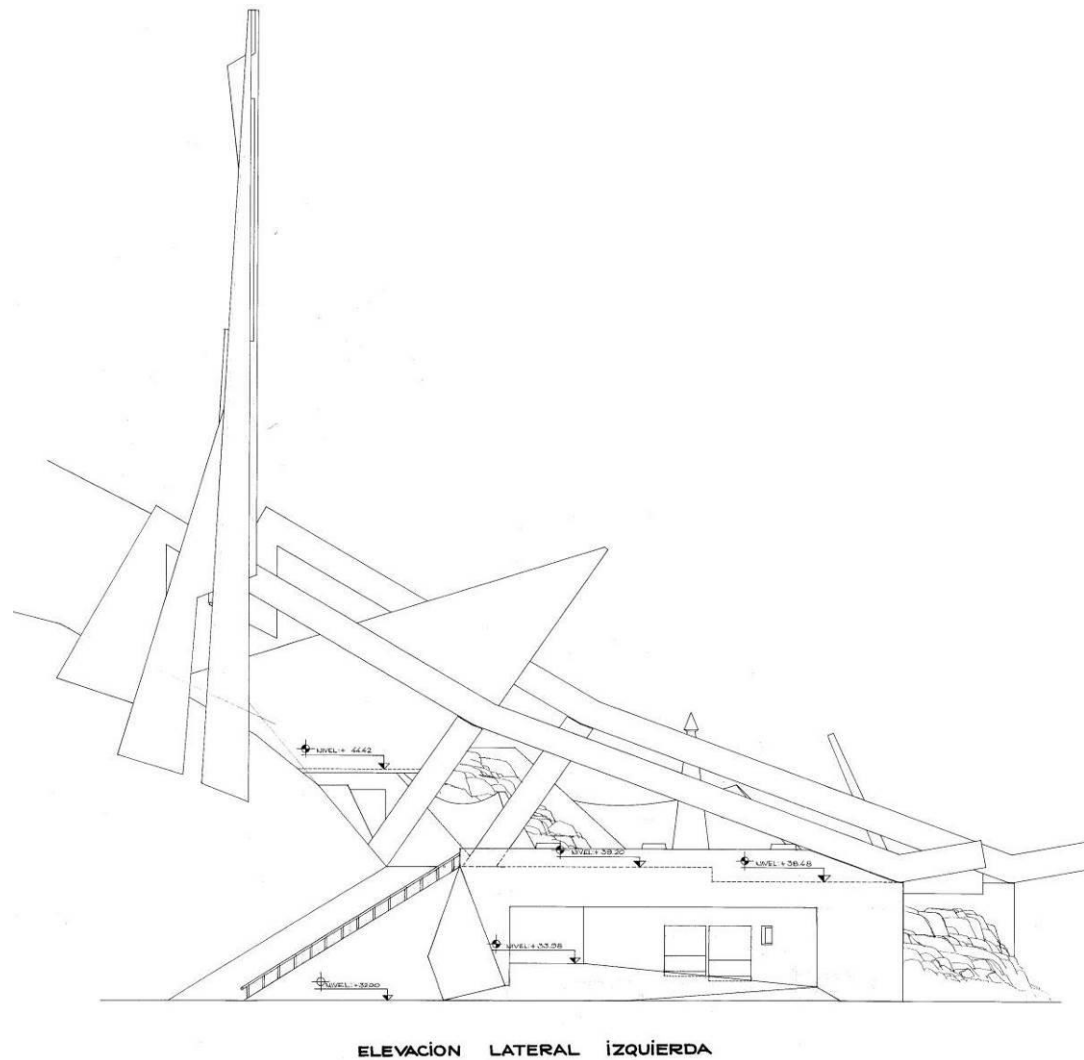
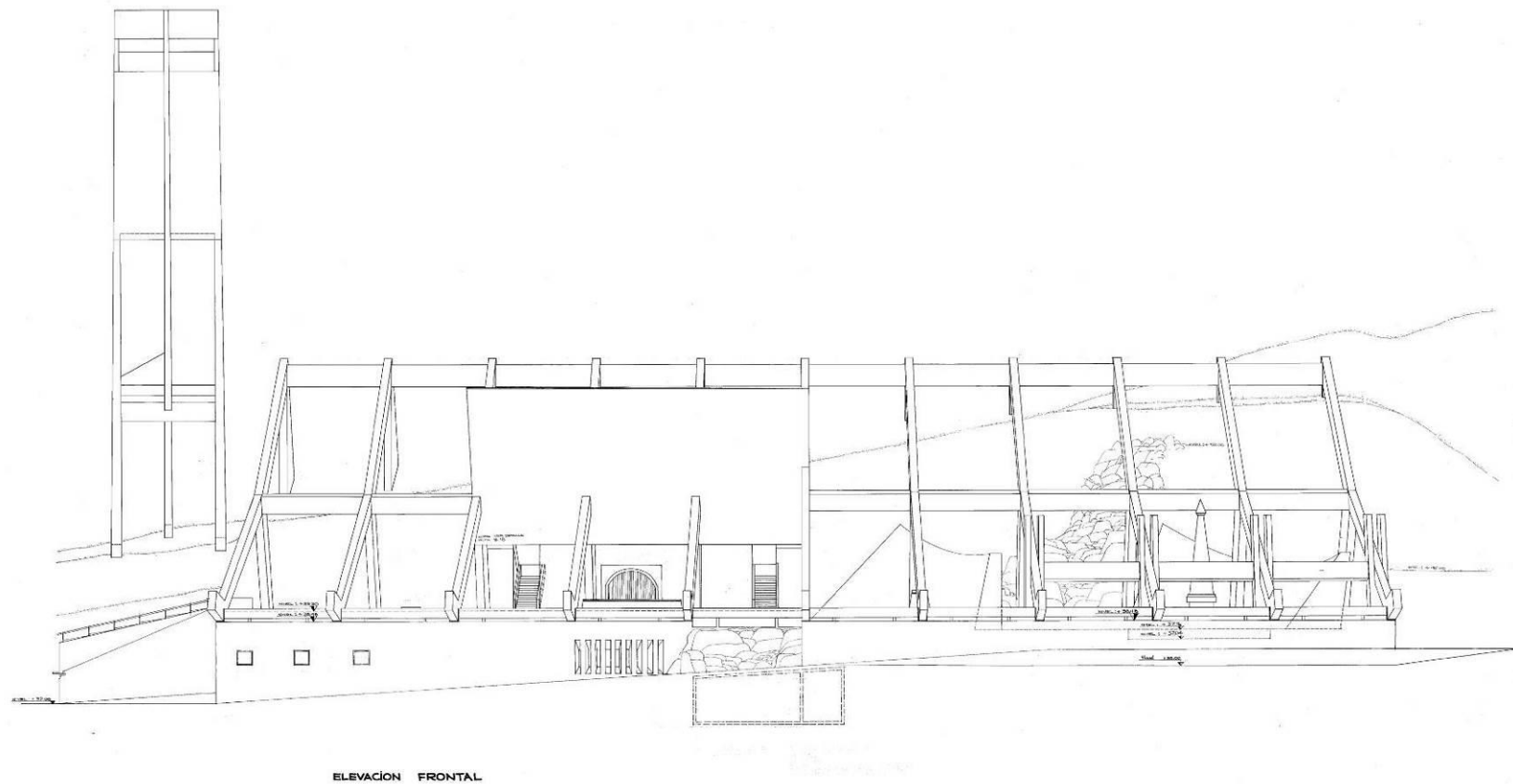


Figura 238. Alzado Sur en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 6: Corte E-E' y Corte D-D', Elevación Lateral Izquierda (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



C. DE LA L.
 TEMPLO DE LA PATRIA
 MINISTERIO DE DEFENSA NACIONAL
 milton barragan dumet arquitecto

CONTENIDO: ELEVACION FRONTAL.	COLABORACION: SOFIA VALOZ - OFC.		7
	DIBUJO:	REVISOR:	
	L. V.	M. B. D.	
	ESCALA:	QUITO X 1976	
	1:1000		

Figura 239. Alzado Este en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 7: Elevación Frontal (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán





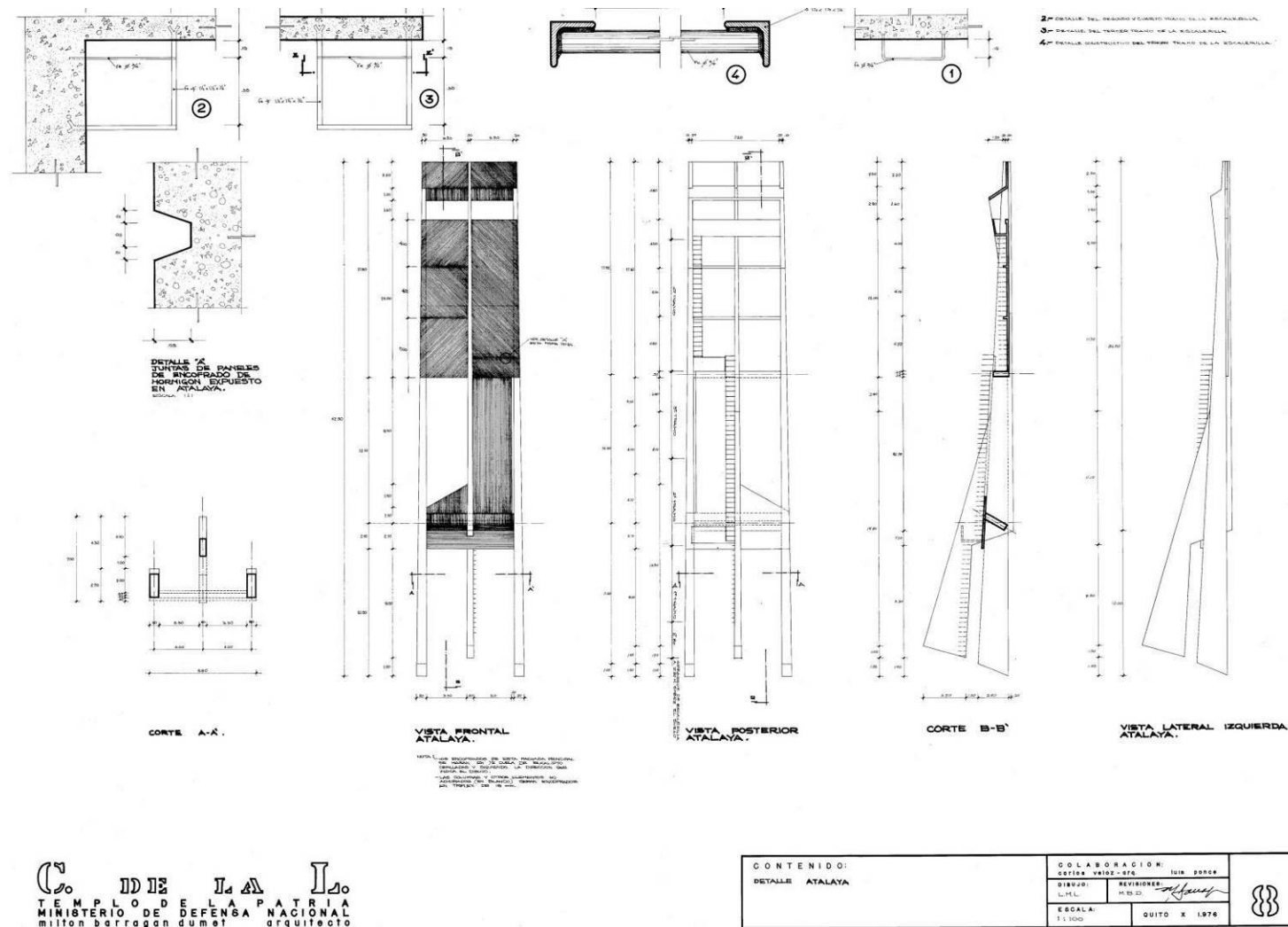


Figura 242. Planos de la atalaya en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 8: Detalle Atalaya (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán



LA OBRA.



Figura 244 Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

La intención de establecer contacto con el paisaje le llevó a dar al jardín de la planta superior el papel protagonista, relegando los museos al nivel inferior.

La plataforma representa un jardín de tipo oriental, que invita a la meditación y a la observación de la ciudad, y como se trata de un templo, esta meditación debe llevar a pensar en la patria, en los símbolos históricos y en lo que representa esta ciudad para la historia de este país y de América del Sur. (...) Este es el elemento más importante del edificio, según mi criterio.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Milton Barragán establece una comunión con el lugar y sus especificidades naturales mediante la incorporación en la arquitectura de un arroyo. La vertiente natural de agua, que pasaba cerca del emplazamiento del edificio, se añadió al proyecto, manteniendo su recorrido a través de los jardines superiores que sirven de mirador a la ciudad.

Fue planificado el uso de una vertiente de agua que existía en el Pichincha. Debía atravesar los jardines a través de un lecho. Esto se puede ver todavía, se construyó. Pero nunca pusieron en funcionamiento la vertiente, ya que llevaron las aguas hacia unos tanques de tratamiento de agua potable.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

El espacio de los jardines está dominado por un enorme panel inclinado de hormigón, para el cual Milton Barragán estableció un diseño.

En la propuesta original, en el muro inclinado se habían puesto los versos del himno patrio y una representación del perfil de la montaña del Pichincha. Son planos hechos en mosaico de piedra, con tres circunferencias, tres soles, que corresponden a las tres etapas históricas. (...) Mi propuesta del mural no se tomó en cuenta. Cambió el ministro de defensa, que tenía otras ideas, y convocó a un artista, un pintor de mucha fama, y le encargó la ejecución. Esta contratación fue realizada sin consultarme, y jamás entramos en contacto el pintor y yo para discutir el tema del mural. El pintor pensó en la batalla del Pichincha, reflejando un barrio de Quito amaneciendo el día de la batalla.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

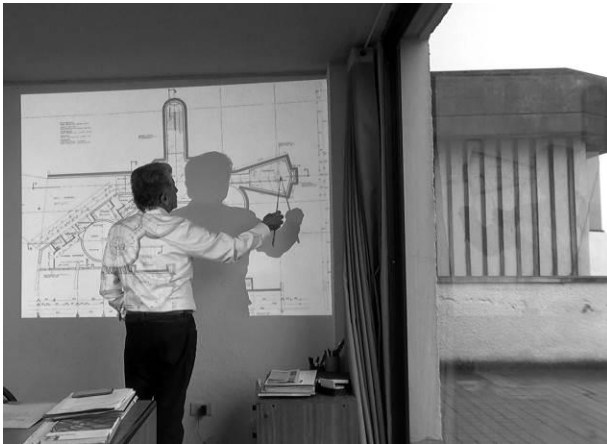


Figura 245. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

Detrás de este elemento, ya en las faldas de la montaña, se encuentra un auditorio exterior para 200 personas, con un escenario lo bastante largo para permitir la ubicación de las personalidades en los actos solemnes.

La cubierta del escenario tiene un trabajo de madera, el cual se ha observado en otros trabajos míos, como en el Templo de la Dolorosa. A mi me gustaba mucho crear estos enrejados de madera, que dan un contraste muy hermoso, ya que son transparentes y dejan ver detrás la estructura.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Debajo de todos estos niveles exteriores se encuentran el vestíbulo principal, las salas de exposición y la capilla ardiente al soldado desconocido. La geometría cambia radicalmente respecto a la de las vigas oblicuas que envuelven al jardín. El lenguaje de la planta inferior trabaja con círculos cubiertos por cúpulas.

El vestíbulo principal tiene forma octogonal y un tragaluz muy grande circular que da al jardín mirador. (...) Dos de las salas están cubiertas por domos circulares, y una tercera por uno oval. Hay una museografía de muy mala calidad que hace referencia exclusivamente a la batalla del Pichincha. (...) Las paredes del vestíbulo principal están recubiertas de murales, de muy mal gusto, pero por suerte, el hall de ingreso no ha sido tocado, porque aquí hay un mural abstracto excavado directamente en el hormigón en bruto, en relieve.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

En el flanco contrario a la entrada, se sitúa el mausoleo, con una capilla ardiente al soldado desconocido.

Existen los restos de un soldado desconocido. Aquí está la llama eterna, con una rampa que desciende por escalones, con las paredes decoradas con elementos que representan nombres ignotos e ignorados por la historia, pero que son aquellos que ofrendaron la vida por la patria. Muy simbólico todo. (...) Las representaciones de los soldados anónimos fueron picadas. Cada elemento es la huella del hormigón visto, con un tallado que se denomina gratinado.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Esta rampa descendente desde el vestíbulo principal tiene su simetría relativa en otra que conecta este mismo espacio con el hall de acceso.

LA OBRA.



Figura 246 Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Los niveles eran así, aunque en la capilla se excavó para darle un descenso hacia la parte principal de la llama eterna. Esta parte era plana, pero el acceso desde el hall exterior sí era inclinado, y para mis intereses arquitectónicos resultaba interesante tener una fachada de mayor altura en el ingreso.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

El tratamiento del material es indudablemente brutalista, realizado a través de hormigón visto. En los planos de la atalaya se indica la manera de colocar los encofrados para que las huellas de las tablas trabajen en la composición. El contrapunto a esta materialidad lo dan las bóvedas revestidas de ladrillo visto, en las salas de exposición, y la madera del enrejado del auditorio.

El edificio es un monumento de arquitectura brutalista. (...) Felizmente se me permitió hacer la dirección arquitectónica y pude proteger los acabados.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

Este edificio es probablemente el más importante de la obra de Milton Barragán, siendo un objeto que acumula memoria, simbolismo, carácter escultórico y relación con el entorno

Templo a la nacionalidad que intenta hacer del paisaje un elemento de meditación de nuestra identidad como país.

Barragán, 13 de diciembre de 2016

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

4.6.2 Sumergidos en la montaña.

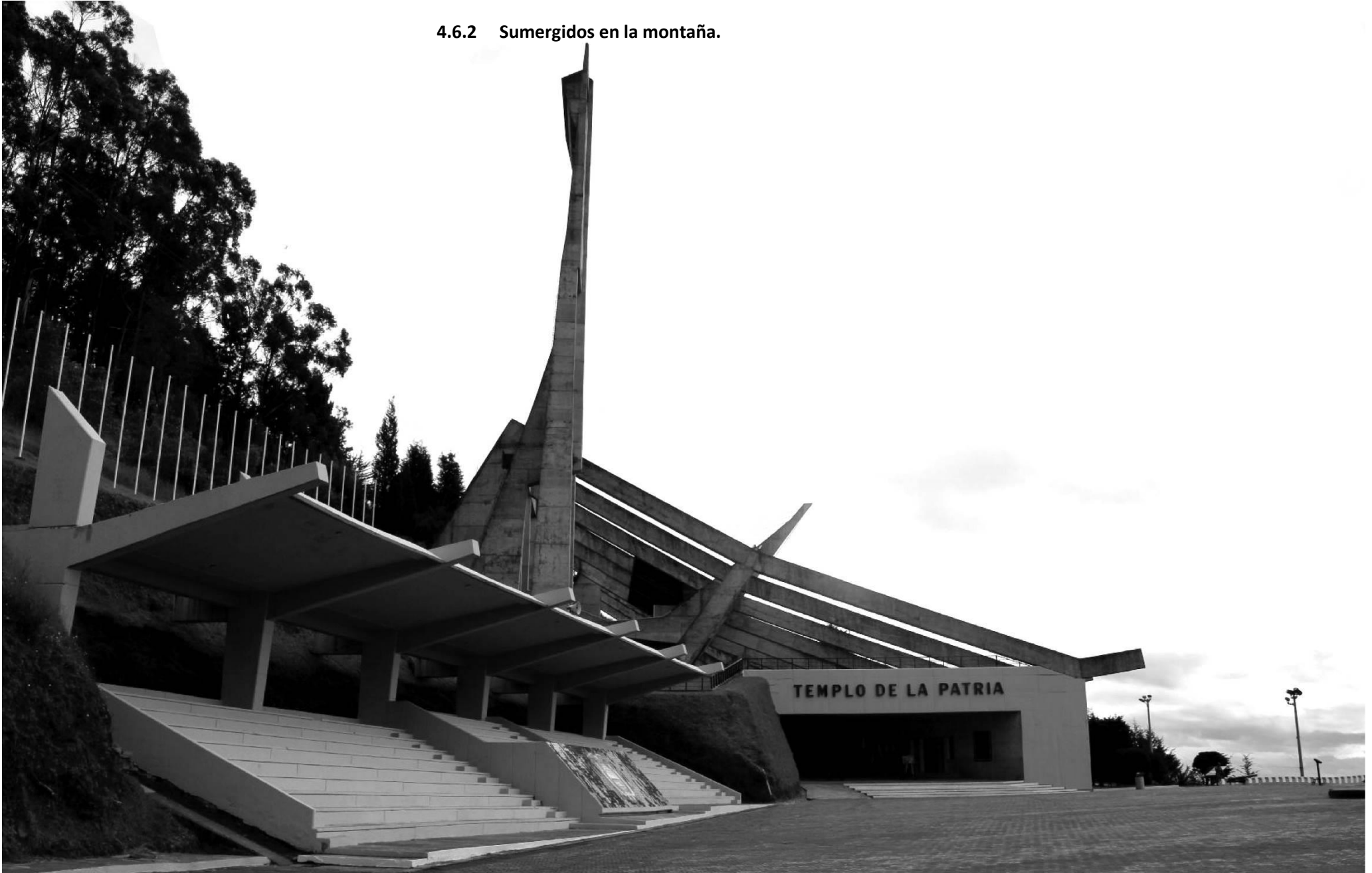




Figura 248. Entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. De izquierda a derecha, Xavier Bonilla, Milton Barragán, el autor y Juan Carlos Villagómez. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

El 5 de junio de 2018, a las 10.00 de la mañana, se realizó una entrevista con Milton Barragán en el Templo de la Patria. La sesión tuvo una duración de 1 hora y 40 minutos y se obtuvieron 1 hora y 14 minutos de grabación. La entrevista se realizó en los exteriores y espacios interiores del edificio, el cual está gestionado por el ejército de Ecuador. Esta entrevista fue la última que se realizó en formato video, dando conclusión al proceso de recopilación de información de esta tesis.

Milton Barragán considera a este edificio como el más emblemático y simbólico de su obra, así como uno de sus edificios escultura. Ante la obra construida, vuelve a repasar el germen del proyecto, centrado en los temas recurrentes de su arquitectura.

Uno de los primeros elementos que tomo en consideración al momento que se me encarga resolver un tema arquitectónico, sea este un monumento, un edificio o lo que sea en arquitectura, mi preocupación inicial siempre es mirar el paisaje y el área circundante; la zona donde va a ubicarse el producto de la creación del arquitecto, es decir, la composición volumétrica, arquitectónica y estructural que conforma el edificio. En el caso presente, me llamó siempre la atención la explanada que se ejecutó cortando la pendiente natural para crear un espacio donde instalar un obelisco conmemorativo el año del centenario de la batalla en 1922.

Milton Barragán, comunicación personal, 5 de junio de 2018

La finalidad simbólica nacional del edificio resulta para Milton Barragán un aspecto de suma importancia, considerándolo en absoluta relación con la montaña.

La idea fuerza es la historia milenaria de esta zona, de lo que es el Ecuador actual, los alrededores de Quito y la provincia Pichincha. La montaña tutelar es el Pichincha, que ha presenciado todo el devenir e historia de la región. Varias culturas se sucedieron, y lo más sobresaliente eran las observaciones astronómicas, la presencia del Ecuador en la mitad del mundo, las creencias religiosas relacionadas con el movimiento solar, con el cambio de clima y de estación. Esto arranca hace 2.000 años. (...) La idea que comencé a estudiar era cómo ocupar este lugar. Debía ser un monumento que no se confundiera con la arquitectura de la ciudad. En primer lugar, se me ocurrió la idea de restituir la pendiente. (...) Esto motivó la creación de dos sistemas de vigas de acuerdo con la topografía. Son dos sistemas rectangulares que ocupan cada uno la mitad de la escultura del monumento. El que se

LA OBRA.



Figura 249. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía).
Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

halla al norte, mantiene en su espacio el obelisco original, que se reubicó un poco más al norte, para que ocupara este espacio entre los jardines del mirador del monumento. El espacio sur contiene en la parte superior el auditorio y, como respaldo del auditorio, hay este panel que estaría dedicado a un mural que debía representar la historia de las culturas que se han sucedido en los dos milenios de existencia de los poblados que habitaron siglos antes lo que es la actual ciudad de Quito.

Barragán, 5 de junio de 2018

Las vigas tienen un carácter puramente escultórico, sin ninguna función más allá de la representativa y compositiva.

Son estructuras que no cubren el espacio, sino que recrean la pendiente de la montaña. Al mismo tiempo marcan un espacio de jardín abierto hacia la ciudad y permiten la creación de un contrapunto, que es el mural. Por último, se completa la composición con una atalaya, que contrasta con la estructura de vigas que marca los límites de la pendiente, haciéndose visible desde toda la ciudad.

Barragán, 5 de junio de 2018

Bajo las vigas se encuentra gran parte del jardín diseñado originalmente, el cual aparece acotado en las tres dimensiones por la estructura alámbrica.

Siempre admiré el diseño japonés de jardines y colecciono libros sobre esta materia, entre ellos de jardinería Zen. Los arquitectos japoneses son unos grandes cultores de la jardinería, siempre me gustaron mucho. El lugar más indicado para desarrollar jardinería, a mi manera de ver, era esta plataforma, que recuperaba lo que fue un terraplén sin pavimento, en tierra, para las reuniones de celebración del 24 de mayo alrededor del obelisco. (...) Esa fue la idea, que se empotrara en la naturaleza y formara parte del paisaje. Esto fué sugerido por el paisaje del entorno.

Barragán, 5 de junio de 2018

Milton Barragán comenta las muchas modificaciones respecto al proyecto original que se han sucedido en el gran jardín exterior.

LA OBRA.



Figura 250. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

En la terraza-mirador de la ciudad se han pavimentado pisos que originalmente eran jardines. Desde este lugar parte una escalinata que comunica con la entrada en planta baja. Pero a todo lo de acá se le ha puesto pavimento encima sin motivo alguno. Todo debía estar lleno de agua, césped y plantas. El diseño se acercaba un poco más al tipo de jardín oriental, el de los japoneses, mucho más orientado a la jardinería y al agua que al pavimento duro para multitudes.

Barragán, 5 de junio de 2018

Actualmente, el arroyo que atravesaba el espacio exterior se encuentra seco, aunque el lecho de piedras está ejecutado según los planos de proyecto.

Existía una vertiente de agua de la montaña que debió complementar esta terraza-mirador, enviando el agua por el cauce creado por el proyecto para ese efecto. Sin embargo, cuando me suspendieron en la dirección del proyecto, nadie se preocupó del cauce de agua, que no llegó a pasar nunca desde que se terminó el proyecto en 1981. Esta agua se empleó como suministro para unos depósitos y fue desviada con tal fin.

Barragán, 5 de junio de 2018

Entre la montaña y el jardín se encuentra el auditorio exterior, con las gradas para el público siguiendo la inclinación de la montaña.

Este auditorio está destinado a la realización de actos solemnes. En el escenario estarían las autoridades o expositores. Hay una capacidad para aproximadamente 120 personas. Es un pequeño auditorio que está en la parte más alta del edificio, pero siempre envuelto por el sistema estructural de hormigón en bruto que enmarca el área ocupada por el monumento. Tiene unos pequeños espacios para vestidor y baños, y se accede por dos escaleras laterales que permiten al público acomodarse al aire libre. (...) Sin embargo, no fue suficiente, aparentemente, para la jerarquía militar, que son más inclinados a llevar todo al tema de la guerra y las armas. Para ello construyeron una tribuna en la explanada de acceso al monumento. Allí realizan actos como desfiles y ceremonias militares. Lamentablemente, la tribuna la construyeron en una rampa original del proyecto que permitía el acceso a la terraza mirador, y desde ahí al auditorio. La parte posterior del auditorio es la

LA OBRA.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.



Figura 251. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

que conforma el gran plano del mural que mira hacia el este. Este plano se hizo intencionalmente con una inclinación que mira hacia la ciudad de Quito. Todo tiene un sentido y una explicación dentro del concepto global del diseño que condujo al monumento.

Barragán, 5 de junio de 2018

El artesonado de madera, detallado en proyecto, se ejecutó y sigue vigente, marcando el espacio del escenario.

Es el tratamiento original. A pesar de que se empleó madera muy delgada, es original, y se ha mantenido a lo largo de casi 40 años, lo cual es bueno. En general, aparte de llenar las paredes de hormigón en el interior del monumento con alegorías y héroes militares, ejecutadas por pintores desconocidos, el monumento mantiene la espacialidad y arquitectura originales.

Barragán, 5 de junio de 2018

En la planta inferior, en las zonas de exposición y del mausoleo, las intervenciones han sido bastante intensas. En lo puramente arquitectónico, se han cerrado los tragaluces situados en el centro de las cúpulas. En lo decorativo, se han revestido las estructuras interiores del vestíbulo principal con murales alegóricos de la batalla del Pichincha. En lo museístico, se han centrado toda la exposición en el tema militar referente al mismo acontecimiento.

Héroes foráneos como Córdova, O'Leary y soldados en uniforme conforman los museos. Incluso una depresión de la sala principal, que debía ser espacio para descanso de los visitantes, la ocuparon con una maqueta que explica los movimientos militares de la Batalla de Pichincha. Creo que es lamentable que no exista una museografía respetuosa de la historia ni un responsable de ella. La iluminación no corresponde a lo que es un museo. Donde se planificó un pebetero para la llama eterna en la capilla del soldado desconocido, se ha colocado una lámpara eléctrica. El oratorio dedicado a los héroes no debió ser dedicado a imágenes religiosas, como ocurre en este caso, porque es ecuménico. En suma, han incurrido en una decoración que corresponde más con lo doméstico que con lo histórico y monumental.

Barragán, 5 de junio de 2018

LA OBRA.



Figura 252. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Ante el despliegue de exposición bélica del Templo de la Patria, el arquitecto recuerda las pretensiones iniciales en lo que al espíritu castrense del edificio se refiere.

Se quitó toda la parafernalia militar, debía evitarse en el monumento, por eso no existió nunca una tribuna para hacer desfiles militares.

Barragán, 5 de junio de 2018

Sin embargo, esta concentración de contenido militar se circunscribe fundamentalmente al nivel inferior y a la entrada. Por alguna razón, el espíritu de los jardines con sus enormes vigas no ha sido distorsionado, pudiéndose vivir una experiencia conmovedora que solo se experimenta en algunas arquitecturas. La esencia de lo escultórico no ha sido opacada por los significados incluidos por los propietarios del edificio.

Todo es totalmente abstracción. Ideas de escultor. Una composición de espacio, volumen, texturas y sombras. A mí lo que me interesa fundamentalmente es el contraste de la luz y la sombra. Aquí se pueden ver las sombras propias de las vigas y las superficies iluminadas, que son las que crean la emoción del espacio que contagia la escultura y la arquitectura monumental en quien lo recorre, en el ser humano que puede acceder al interior de una escultura tan gigantesca.

Barragán, 5 de junio de 2018

4.6.3

Experimentar la arquitectura poética.



El Templo de la Patria fue el único edificio de los estudiados que contemplé y viví posteriormente a desarrollar la motivación de esta tesis. Su localización apartada no permite ser observado, con una cierta cercanía, sin desplazarse de forma consciente a su ubicación, mientras que el resto de proyectos no pasan desapercibidos a una somera visita de la ciudad de Quito. Y es esta circunstancia la que carga de mayor interés a la experiencia fenomenológica que puede ser vivida en él, pues la sorpresa es uno de los elementos fundamentales del espacio preponderante del edificio: las terrazas superiores.

La llegada al Templo de la Patria se produce a través de una gran explanada abierta hacia unas magníficas vistas de Quito. Se percibe como un objeto con elementos compositivos de gran capacidad expresiva, circunscrito dentro de unos cánones de lenguaje arquitectónico convencional, pero no por ello sin interés. La primera etapa del recorrido se desarrolla a través de los interiores de las salas de exposición, cargadas de murales de colores llamativos y de objetos y vestimentas castrenses. El edificio queda camuflado y opacado bajo el despliegue plástico accesorio de la museografía, centrada en la batalla del Pichincha del 24 de mayo de 1822. Un pasillo, desnudo de la parafernalia dominante, da acceso a las parcas escaleras que ascienden al nivel superior. Es en este momento donde se descubren las enormes vigas oblicuas que descienden desde la montaña hacia el borde panorámico de los jardines. La tensión de tres elementos domina la atmósfera del lugar: las crudas estructuras de hormigón visto, la vegetación –natural y antrópica– y el paisaje urbano, situado varias decenas de metros más abajo.

La experiencia de este lugar resultó extraordinariamente novedosa. Los elementos arquitectónicos se difuminaban, situándose en un segundo plano respecto a una idea de espacio trascendente, casi indefinible. La memoria no encontraba referentes anteriores sobre los que proyectar una similitud o relación. Era la primera vez que el espacio, en su forma más esencial, aparecía ante mí. Admiración, deleite y sosiego se fundían en una atmósfera que invitaba a la reflexión y a la meditación. Los opuestos se conjugaban en armonía: hormigón y montaña; escala humana y natural; levedad y pesadez. La ausencia de criterios funcionales en las estructuras rompía los principios generales de la arquitectura, apareciendo la escultura como elemento interpretativo, mostrándose de forma evidente una poesía espacial no vivida jamás con anterioridad.

Este edificio es sin duda la obra maestra de Milton Barragán, convirtiéndose en uno de esos escasos ejemplos sin parangón en la historia de la arquitectura.

























Figura 266. Quito y viga del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019



Figura 265. Atalaya y viga del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019

4.6.4 Conclusiones.

A diferencia del Templo de la Dolorosa, el cual genera una abstracción geométrica formalizada a través de volúmenes, el Templo de la Patria se estructura mediante un sistema vectorial de vigas que reconstruyen el perfil original del monte. Se establece así una comunión entre artificio y naturaleza mediante una complementariedad interpretativa de los elementos, reforzada por la adecuación topográfica y el camuflaje volumétrico del edificio, el cual se sumerge en el terreno en gran parte del programa. Esta mimetización conceptual, generada por estos dos aspectos, es rota mediante un elemento vertical de contraste y equilibrio compositivo: la atalaya. De motivaciones absolutamente escultóricas, se yergue en el flanco sur alcanzado los 40 metros de altura, sirviendo como mástil para la bandera nacional.

En el Templo de la Patria, exterior e interior se configuran como elementos antitéticos. El interior, parcialmente enterrado, se formaliza con formas curvas, ovoides y arqueadas; geometrías óptimas para el soporte de cargas y empujes del terreno. La luz está controlada, el ambiente es denso y se percibe la carga. Sin embargo, el exterior es libre, volador, dinámico, ligero y expresivo. Lo artificial se relega a un segundo plano y el protagonismo lo toman el clima, la luz, las vistas, la tierra y la vegetación. El jardín, de inspiración oriental y situado bajo las enormes vigas de hormigón, es el elemento organicista y fenomenológico que incorpora Milton Barragán, emulando una actitud que ya fue desarrollada en proyectos anteriores. Pero en esta ocasión, el resultado trasciende a la arquitectura y a la escultura, convirtiéndose en un elogio al espacio, a la naturaleza, al hombre y a la expresión artística. La contemplación es una experiencia perceptiva del entorno caracterizada por la situación virtual del observador en el interior de la montaña. Milton Barragán genera una nueva forma de mirar y entender el lugar a través del respeto al monte, la memoria y la sensibilidad artística. Aparecen entonces la metáfora, el simbolismo y la sugestión, ingredientes básicos de la poesía.

El Templo de la Patria es un edificio de mil caras y de infinitas dimensiones. A veces es impositivo y contundente, cuando la perspectiva muestra en toda su magnitud a la atalaya. Otras, recogido y contenido, como sucede en las salas de exposición. Pero también se percibe en diálogo y comunión con la naturaleza, como sucede en las terrazas superiores y, desde el ángulo opuesto a la entrada principal, el edificio se desvanece y difumina en la montaña. El crítico de arquitectura William Curtis afirma que en Le Corbusier cada uno encuentra lo que quiere o necesita; en el caso del Templo de la Patria sucede algo similar. Hay brutalismo, integración con la naturaleza —o contraste con ella—, y es posible sentirlo desde la escultura o desde la arquitectura. Deconstructivismo, racionalismo, funcionalismo y organicismo conviven en un mismo ente, sin fricción, en total armonía y disolución fraternal. Es la obra maestra de Milton Barragán, ya no como arquitecto o escultor, sino como artista.

5. CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 268. Textura de hormigón visto del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Milton Barragán tiene una inspiración directa de las obras brutalistas de Le Corbusier, sobre todo en el uso de materiales y ciertas concepciones formales. Interpreta el brutalismo en su precepto fundamental de claridad constructiva y expresividad artística, haciendo un uso prominente del hormigón armado visto. La expresividad, la capacidad de modelaje y la contundencia de los resultados formales de este material lo convirtieron en la herramienta perfecta para sus pretensiones arquitectónicas. Este lenguaje le permite transmitir la carga conceptual y artística que le motivaba. Corroborar la versatilidad del brutalismo, proponiendo soluciones novedosas en cada proyecto, tanto en lo técnico como en lo arquitectónico y conceptual. Aun existiendo la redundancia del hormigón visto y su tratamiento, sus edificios son todos y cada uno originales, no pudiéndose establecer de forma sencilla vínculos formales o compositivos entre ellos.

Asimiló el abanico de posibilidades que esta actitud abría en la arquitectura, desarrollándola de una forma singular y humanizada. Sin embargo, no se adscribió de una manera integrista, sino que la aplicó con distintas intensidades según el tipo de proyecto. La búsqueda de una arquitectura residencial fenomenológica y acogedora no encajaba con la literalidad en la aplicación de los preceptos brutalistas, debido en gran parte a la disponibilidad reducida de materiales en el entorno ecuatoriano de esos momentos.

La aplicación de revestimientos y enlucidos se aleja del concepto de “material bruto”, por lo que en su obra se pueden encontrar edificios prominentemente brutalistas y otros que tan solo incluyen algunos elementos de este tipo en su composición. Dentro del primer grupo, encontramos el Banco Holandés (1967-1968), el Templo de la Dolorosa (1970-1978), el edificio CIESPAL (1976-1978) y el Templo de la Patria (1978-1982). En todos ellos se desarrolla abundantemente la actitud brutalista ante el tema de la materialidad, usando principalmente el hormigón y apareciendo en un segundo plano el ladrillo y la madera. La radicalidad de la interpretación de esta concepción se muestra en la prácticamente ausente aplicación de enlucidos y la omisión total del uso de pinturas. La contundencia volumétrica de todos ellos, junto con la enorme expresividad escultórica que contienen los resultados formales, configuran arquitecturas que responden de una forma concisa, aunque a la vez interpretativa, al paradigma de Le Corbusier. No se perciben superficies sino masas, apareciendo los edificios en una forma sólida y tridimensional, pudiéndose aprehender en sus integralidades constructivas y materiales. No existen sistemas ocultos a la mirada; la verdad aparece en toda su crudeza a través de la presencia natural de los elementos y de sus imperfecciones constructivas. Las coqueras, las juntas o las huellas de encofrados y de sus sistemas de montaje forman parte de la poesía formal que lo constructivo genera. En estos casos, el brutalismo surge con toda su potencia y expresividad, reafirmando su atemporalidad y su aculturalidad, a la vez que su carácter universal y adaptable, conteniendo las reflexiones eternas e inagotables de la arquitectura, el arte y el ser humano.

CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 269. Detalle de unión de piedras, Sacsahuaman, Cuzco, Perú. Sin título (fotografía). Håkan Svensson en wikipedia.com. 2002. Creative Commons. Recuperada en https://sv.m.wikipedia.org/wiki/File:Sacsahuaman_masonry4.jpg



Figura 270. Patio de la acequia, el Generalife, Granada. Sin título (fotografía). Paul M.R. Maeyaert en wikimedia.com. 2002. Creative Commons. Recuperada en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_PM_091052_E.jpg

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

El perfil de escultor le permite abordar con sensibilidad la temática formal de sus edificios, creando lenguajes singulares a la hora de concebir composiciones, volúmenes y superficies. Tras experimentar con el dibujo inicialmente, arquitectura y escultura se convertirían en los medios de expresión de su fuerza creadora. Aunque las posturas adoptadas en cada una difieren metodológica y gramaticalmente, existen ciertos nexos en común, convirtiéndose el estudio de ambas en la única vía para poder entender integralmente a través de una concepción holística la actitud artística de Milton Barragán.

Estableciendo la diferencia entre escultura y arquitectura, Hegel afirma:

El arte abandona el reino inorgánico (en el que se mantiene la arquitectura) para pasar a otro reino, en donde aparece, con la vida del Espíritu, una verdad más alta. Es sobre este camino que recorre el Espíritu, desgajándose de la existencia material, para volver sobre sí mismo, en donde nos encontramos con la escultura.

Esta trascendencia, característica a la expresión artística, se puede percibir de una manera completamente personal y experiencial en algunas arquitecturas, ya sea por sus cualidades plásticas (esculturales) o fenomenológicas (atmosféricas). En lo plástico, así ocurre con construcciones como Sacsayhuaman en Cuzco (Perú), donde el carácter monumental y enigmático de las gigantescas piedras esculpidas al milímetro genera una percepción sensorial que trasciende a la propia composición inorgánica. Igualmente, la abadía de Sant-Michel, en Normandía (Francia), sublima el paisaje mediante la geometría artificial de su arquitectura situada sobre un extremadamente peculiar accidente geográfico. En ellas conviven, obviamente, percepciones del campo fenomenológico, pero estas se manifiestan de una manera mucho más premeditada y dirigida en los palacios y jardines de la Alhambra. En ella, lo plástico es un medio para obtener lo fenomenológico, creando un universo artificial repleto de recursos naturales con motivaciones de carácter vivencial. El sonido del agua, el movimiento de la vegetación, el regodeo con la luz o el control de la temperatura producen atmósferas que trascienden a la concepción materialista de la arquitectura, situando al individuo en una posición hedonista y contemplativa.

La arquitectura de Milton Barragán persigue ambas motivaciones. Trasciende en lo plástico y se conecta con lo humano en lo fenomenológico. Manteniendo el rigor arquitectónico, su pensamiento escultórico interpreta al edificio desde una perspectiva que trabaja con el símbolo, la metáfora, la abstracción o la forma. Considera que los temas esenciales de arquitectura y escultura son los mismos: espacio, luz, textura, composición y forma. Obtiene de ambas artes resultados con características comunes de expresividad, sensibilidad, dramatismo y contundencia.

CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 271. Escultura en madera (1995), de Milton Barragán. *Máquina del tiempo* (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/maquina-del-tiempo-madera-1995-50-x-130-x-158-cm_alta/

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Su pasión por las artes escénicas, principalmente la ópera, le lleva a trabajar con el lenguaje de la escenografía. La composición de personajes, la teatralidad o la corporalidad de la danza son recursos que aparecen en sus esculturas figurativas. El dramatismo lo aplica mediante la manipulación de las proporciones, la abstracción de los rostros y el movimiento insinuado, a veces hierático, a veces rítmico. Todo esto confiere cualidades dinámicas y sugerentes, imprimiendo a sus esculturas la dimensión del tiempo a través de las metáforas del movimiento.

Estos efectos son aplicados en la arquitectura de Milton Barragán mediante recursos que no incluyen antropomorfismos. La abstracción, la composición no figurativa o las tensiones geométricas entre elementos generan sensaciones muy similares a las producidas por la escultura. Se trata de una misma fuerza que es expresada en distintos soportes, evidenciando que el trasfondo artístico se formaliza con mensajes esenciales comunes en una y otra, sin interdependencias con recursos estilísticos o estéticos vacuos.

En referencia al teórico Reyner Banham, Milton Barragán considera que el carácter memorable de la arquitectura no lo da en si la aplicación del brutalismo, sino otras consideraciones como el espacio, el uso de planos y volúmenes y, sobre todo, el juego con la luz y la sombra. Sus edificios siempre buscan los mejores contrastes entre estos opuestos, aprovechando la intensidad de la radiación solar y la claridad del ambiente de Quito. Esta búsqueda está en consonancia con su trabajo como escultor, la cual coloca al espacio como protagonista y sitúa al material como límite.

Hay un especial énfasis por parte del arquitecto en diferenciar su proceso arquitectónico del escultórico. Considera la escultura como una experiencia íntima y personal, centrándose la arquitectura en otras preocupaciones que, fundamentalmente, están condicionadas por la utilidad. Sus procesos creativos son completamente diversos. Sus esculturas surgen de la inmediatez y de la impronta, utilizando técnicas rápidas como la suelda del metal o la talla de la madera. No recurre generalmente a dibujos ni bocetos premeditados, generándose las propuestas desde el trabajo exclusivo de las tres dimensiones. Trabaja de forma directa con el espacio, pensando, creando y construyendo en el mismo acto.

El método de trabajo en arquitectura difiere casi completamente. Los proyectos surgen de dibujos y bocetos previos en dos dimensiones en los que rara vez utiliza maquetas en el proceso creativo. Las premisas parten del lugar, pero existen condicionantes como el programa, la estructura, la normativa o la función que determinan un proceso mucho más intelectual y racional. Esto no es óbice para que las ideas fuertes y estructurantes estén en conexión con parámetros más artísticos y sensibles.

CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 272. Pintura tradicional china. *Hombre en un puente* (dibujo). Yi, R. 1889. Dominio Público. Fuente: Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Recuperada en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/49462/103453/main-image>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Sus esculturas no son probetas ni experimentos espaciales arquitectónicos; se desarrollan por sí mismas en sus motivaciones más esenciales. Al contrario, su arquitectura parece mirar con deseo a la escultura, sirviendo como soporte de esta en sus fachadas o jugando de forma conceptual, volumétrica y formal con su lenguaje.

Cabe resaltar que la aplicación de concepciones escultóricas no solo se plasma desde la literalidad, es decir, implantando esculturas o ejecutando edificios que puedan parecer esculturas; en la mayor parte de casos, Milton Barragán produce el acercamiento desde los componentes propios de la arquitectura, realizando su lectura desde la escultura, pero sin condicionar que la forma o la estética se relacionen de forma explícita con esta.

Por tanto, u obra es producto de un suave baile entre la arquitectura y la escultura. Pone de manifiesto la zona difusa que une las dos artes, sin llegar a los excesos del deconstructivismo. Sus edificios se impregnan de un potente lenguaje escultórico, sin sacrificar jamás la esencia y la lógica arquitectónica en la persecución de una forma. Es un proceso profundo y sensible, similar al que sigue el arquitecto chino Wang Shu, quien a través de la pintura tradicional china crea su forma de entender la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

El lugar se convierte en el tema, considerándolo como sostenedor conceptual del proyecto. Sin miedos ni bloqueos, la audacia de Milton Barragán le lleva a participar, transformar y sublimar el paisaje con la arquitectura, creando una unidad entre lo artificial y lo natural. Estos dos opuestos se complementan el uno al otro formando una sola entidad.

La integración con el lugar está desarrollada de forma particular en cada uno de sus proyectos. No pierde oportunidad de dialogar con el paisaje o incluirse en éste, y siempre está atento a las tensiones del tejido urbano y a las oportunidades de participar y mejorar la ciudad. Esta relación con el entorno es un tema clásico que se lleva desarrollando desde los albores de los tiempos. Los dólmenes y las piedras sagradas servían para acentuar ciertos puntos geográficos y se situaban en posiciones singulares establecidas por la orografía y los accidentes naturales. Esta motivación se ha ido desarrollando y evolucionando en el transcurrir de la historia, existiendo propuestas exitosas de integración con el paisaje afrontadas desde diversas perspectivas. Las posiciones van desde el diálogo, la complementariedad, el mimetismo, el contraste, la naturalización o la incorporación de ejes o visuales. La perturbación de lo artificial en lo natural es una consecuencia inevitable, pero esta puede estar dirigida hacia la obtención de un resultado congruente y legible.

CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 273. Peine de los vientos (escultura). Chillida, E. 1977. San Sebastián, España. Fotografía de Lanpernas en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aJXPZ>

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes.

Zumthor (1992)

La relación de Milton Barragán con el paisaje se establece en estos términos. A través de lecturas con diversas perspectivas interpreta los entornos desde concepciones arquitectónicas o artísticas sin seguir un método, surgiendo las estrategias en función de las circunstancias específicas y de las motivaciones asociadas a ellas. Dialoga mediante una actitud ambiciosa, no buscando el mimetismo ni la relación directa formal, sino estableciendo relaciones abstractas entre la arquitectura y el entorno. Trabaja con lo sutil y lo invisible.

Es un proceso de reconocimiento en el que el paisaje acepta al edificio porque el edificio contiene al paisaje. Es algo parecido a lo que sucede con el Peine de los Vientos (1977) en San Sebastián, de Chillida. Los elementos implantados de acero oxidado son exógenos al entorno en forma y en materia. Aparecen en un fuerte contraste estético con el mar, el cielo y las rocas. Sin embargo, el cierto antropomorfismo de las esculturas entra en tensión a través de un movimiento insinuado dentro de su carácter estático, el cual sintoniza con un elemento tan constante como variable: la ola. Entonces todo encaja, todo tiene sentido. La percepción humana lo siente, aunque no pueda intelectualizarlo de forma inmediata y, de repente, las partes están integradas y un nuevo mensaje se ha formado, sin concebir ya el lugar de otra manera que no sea con los artefactos incrustados en las rocas.

Milton Barragán considera que los edificios que le han impresionado a lo largo de su vida están en conexión con el entorno, aunque esta motivación de diálogo con el lugar no es en sí misma garantía de éxito. Milton Barragán considera que no siempre el contraste es exitoso, ni tampoco el maridaje. La sensibilidad y el *savoir faire* profesional son los factores determinantes de una arquitectura de lugar integrada y propositiva.

CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 274. Bajo la pasarela del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

En este aspecto, son los edificios del Templo de la Patria y el Templo de la Dolorosa los que expresan con mayor fuerza y libertad las posibilidades de diálogo con el entorno. En ambos, la importancia que el arquitecto otorga a las montañas del Pichincha se convierte en el motor de proyecto. Esta sensibilidad ya fue desarrollada por los habitantes precolombinos, quienes mediante un proceso animista simbolizaban al “Guagua” (el hijo) y al “Rucu” (el viejo) en estos accidentes geográficos. La recuperación de la gran montaña olvidada por la ciudad supone un grito desgarrador de reivindicación del lugar y sus fuerzas. Lo que pudiera parecer obvio como idea germinal en un lugar como Quito, es reiteradamente pasado por alto en el sinfín de proyectos de la ciudad. Pero quizá no es un descuido o una falta de atención; la difícil tarea de establecer diálogo entre la arquitectura y una montaña lo convierten en un desafío que no todos pueden afrontar. Y este es uno de los grandes valores de Milton Barragán. Su osadía es directamente proporcional a sus capacidades, obteniéndose de ideas ambiciosas resultados claros y contundentes.

Los proyectos del edificio Artigas y el edificio CIESPAL tienen unos condicionantes diversos. Inmersos en la trama urbana y con limitaciones espaciales, el diálogo que establecen es directo con la ciudad. En este caso son los trazados viales y las relaciones con las calles los que marcan las estrategias. Ambos se singularizan en su espacio urbano, condensando reglas y transformaciones a través de la lógica interpretativa del diseñador, fuera del orden y uniformidad de su entorno. Se podría considerar, en un proceso de comparación conceptual, que estos edificios se implantan a modo de *folies*¹⁶ dentro de la ciudad de Quito.

La pasión por el trabajo de Milton Barragán le lleva a cuidar hasta el más mínimo detalle, siendo de especial interés el desarrollo de la parte constructiva y decorativa en sus proyectos. Asume retos innovadores en lo tecnológico y estructural, experimentando con las posibilidades del hormigón armado. El trabajo de exteriores y jardines dota de humanidad a sus obras, en contraste con la aparente deshumanización del movimiento brutalista, apreciándose cierto organicismo. La arquitectura de Milton Barragán es indudablemente brutalista, coexistiendo un componente artístico y natural.

¹⁶ Bernard Tschumi introdujo en su proyecto del Parque de la Villette en París una serie de elementos denominados *folies*, repetitivos pero diferentes en forma, que otorgan un contrapunto plástico y cromático a la composición del espacio público, permitiendo establecer relaciones espaciales a través de ellos.

CARACTERIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MILTON BARRAGÁN.



Figura 275. Templo de la Patria. *Sin título* (fotografía). Fuente: Propia. 2019

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

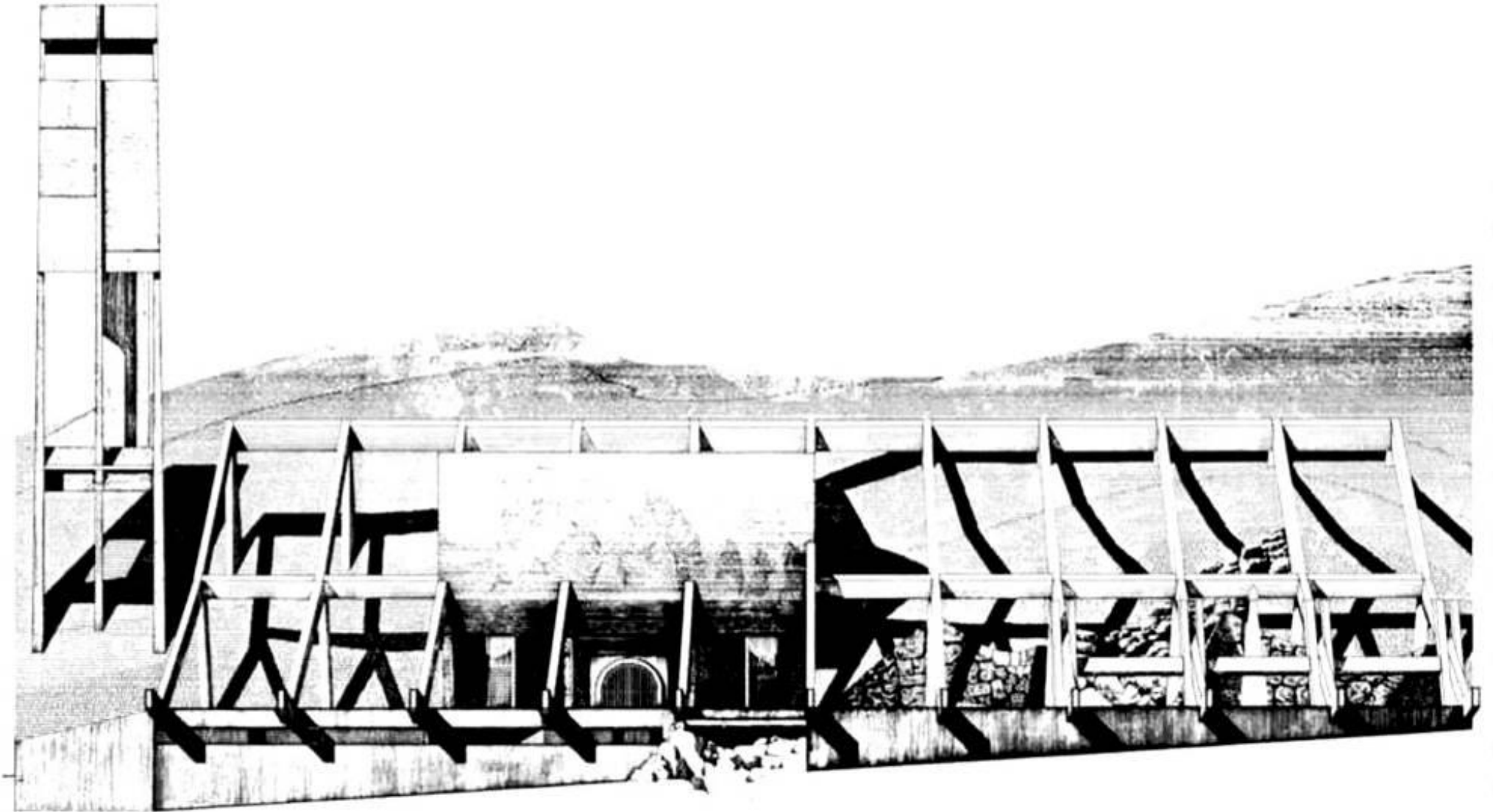
Milton Barragán genera su arquitectura desde las premisas más esenciales y atemporales, en una forma que se podría denominar clásica —excluyendo del significado estilístico al término—. Luz, material, espacio y forma. La sensibilidad artística condiciona el proceso de diseño, estando las decisiones ligadas a un concepto puro de arquitectura, surgiendo de la necesidad que la escultura tiene de transmitir a través de la abstracción, de la composición, de la luz y de los materiales. El brutalismo que caracteriza sus edificios es una vía para formalizar sus ideas, permitiéndole el hormigón visto dar el dramatismo necesario para hacer hablar a su arquitectura. Esto no es un proceso unidireccional de la idea a la forma, sino que el propio material, con sus cualidades y posibilidades, condicionan la idea. La idea es respetuosa con la técnica, y la técnica generosa con la idea.

En la obra de Milton Barragán técnica y arte se unen en un todo congruente, al igual que arquitectura y entorno.

CONCLUSIONES.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITEÑO.

6. CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN.



CONCLUSIONES.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Los resultados obtenidos en la investigación revelan la gran importancia de la herramienta de la entrevista como elemento interpretador de la arquitectura. En este caso ha existido la fortuna de poder contar con el diseñador de los edificios, cuyos comentarios sobre su vida y sus proyectos han dibujado una imagen de su figura y su arquitectura de valor imponderable. Esta información se ha enriquecido con las fotografías y dibujos de su archivo personal. Enfrentar el proceso de diseño –apoyado por los planos originales– a la realidad actual de los edificios, ha permitido ampliar el significado de los proyectos. Las singularidades del transcurso de las obras, así como de las intervenciones sufridas en los edificios a lo largo del tiempo, generan distorsiones sobre las pretensiones iniciales, convirtiéndose los objetos presentes en imágenes transformadas de los conceptos generadores. Esta confrontación, de la idea *versus* la materia construida, establece un campo de movimiento filosófico entre el ser y el deber ser, espacio en el que se mueve lo sutil y lo concreto sobre el que la arquitectura se fundamenta. En el caso de Milton Barragán se aprecian distintas intensidades de diferencias entre idea y proyecto, pero que siempre existen. Este aspecto debe ser aceptado como parte de las leyes de mutación que rigen el universo, debiéndose considerar el valor de los edificios en su estado actual desde una perspectiva holística, pues todas las intervenciones realizadas, a veces en contra de su significado intrínseco, forman parte una vida.

Tras la revisión crítica de su obra y de sus influencias, Milton Barragán aparece cargado de una enorme versatilidad. Aunque parte de los mismos principios básicos, genera siempre estrategias y marcos conceptuales nuevos, desde lo tecnológico hasta lo artístico, consiguiendo un equilibrio entre artificio, naturaleza y arte. En lo que a proceso creativo se refiere, Milton Barragán realiza en sus proyectos apuestas arriesgadas pero seguras, en pos de una idea que, más que un estilo o lenguaje retórico, es una filosofía de vida. Consigue difuminar los límites de la arquitectura, expandiendo los significados de espacio, forma, luz y materia. Su habilidad como arquitecto le permite resolver los problemas técnicos propios de la edificación, dando además respuesta formal a sus motivaciones conceptuales y escultóricas, las cuales no obedecen a procesos intelectuales y sesudos, sino más bien a contenidos sensibles y cargados de inspiración.

Un estudio canónico y académico no puede abarcar una explicación congruente y total de su obra. Los movimientos que realiza entre lo escultural y lo arquitectónico terminan, en algunos casos, en el terreno de lo poético, superando las posturas más convencionales de la arquitectura. La inclusión de una visión a través de lo fenomenológico y sensible se hace imprescindible a la hora de entender su obra. Edificios como el Templo de la Patria y el Templo de la Dolorosa no pueden ser comprendidos sin vivirlos *in situ*. Fotografías, esquemas o críticas fundamentadas no logran transmitir la experiencia que supone el visitarlos. Es en estos casos donde nos encontramos con lo “indecible”, con lo que sólo puede ser conocido mediante la percepción personal. Pero la arquitectura de Milton Barragán no es solo un elemento de deleite, es también una sabia enseñanza de los temas que, a veces olvidados, siempre han configurado a la arquitectura.

CONCLUSIONES.

EL BRUTALISMO ESCULTÓRICO DE MILTON BARRAGÁN. DIAGONALES EN FUGA EN EL PAISAJE QUITAÑO.

Su relación con el arte es una característica fundamental de su éxito, la cual combina de manera sutil recursos de otras expresiones artísticas. Este acercamiento es un medio de producir propuestas, existiendo otros muchos aplicados por otros arquitectos. Pero esta vía procesual y artística permite la conexión con la poesía, elemento de poco desarrollo en las producciones edilicias actuales, pero sin el cual no se puede concebir de una manera integral a la arquitectura. Este es el gran valor de la arquitectura de Milton Barragán: la consecución de una arquitectura poética. Es por ello que sus propuestas no están bajo la influencia de la obsolescencia, pues no obedecen a circunstancias de una determinada época, sino a temas eternos de la humanidad. Su obra se convierte así en patrimonio del Ecuador y del mundo entero, mostrándose actual y con fuerzas para superar los cambios sociales y culturales, con capacidad de conservarse, adaptarse o desvanecerse en el transcurso de los años. Pero para ello se deben implementar los mecanismos de protección y conservación patrimonial, evitando intervenciones que alteren el significado conceptual y arquitectónico de sus edificios. Este respeto a la esencia permitirá que la acción inexorable del tiempo imprima su huella y los disuelva, generando ruinas que seguirán transmitiendo las motivaciones que un día les dieron forma.

Mi más sincero aplauso y admiración. Gracias, Milton.

7. FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN.

FUENTES PRIMARIAS

Fuentes orales

Milton Barragán, comunicación personal, 6 de julio de 2016. Formato Audio. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 24 de octubre de 2016. Formato Vídeo. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 25 de octubre de 2016. Formato Vídeo. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 15 de noviembre de 2016. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 28 de noviembre de 2016. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 12 de diciembre de 2016. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 13 de diciembre de 2016. Estudio de Milton Barragán en el edificio Barranco, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 10 de abril de 2018. En el edificio CIESPAL, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 3 de mayo de 2018. Formato Vídeo. En el Templo de la Dolorosa, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 15 de mayo de 2018. En el edificio Artigas, Quito.

Milton Barragán, comunicación personal, 5 de junio de 2018. En el Templo de la Patria, Quito.

Fuentes documentales

Archivo personal de Milton Barragán.

Fuentes de elaboración propia

Reportajes fotográficos de los edificios.

Digitalización de los planos de los proyectos de Milton Barragán.

FUENTES SECUNDARIAS

Bibliografía

- Adriá, M. (2013). Le Corbusier y la conexión mexicana. *X Seminário DOCOMOMO Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75*. Curitiba: DOCOMOMO Brasil.
- Amman, B. (2014). *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Aristóteles. (1870). *Metafísica 12*. Berlín: Academia Regia Borussica.
- Banham, R. (1955). The New Brutalism. *Architectural Review*, 118, 354–361.
- Banham, R. (1966). *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* London: Architectural Press.
- Barrerra, M. (2006). *Líneas de investigación en metodología de la investigación holística*. Caracas: Fundación Sypal.
- Benevolo, L. (1987). *Historia de la Arquitectura Moderna - 6ª Edición ampliada*.
- Brandi, C. (1989). *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma.
- Cañas, G. (1985). Félix Candela, arquitecto: “Me hice famoso siendo contratista.” Retrieved August 1, 2019, from El País website: https://elpais.com/diario/1985/03/28/cultura/480812409_850215.html
- Chadwick, P. (2016). *This Brutal World*. Nueva York: Phaidon.
- Chávez, N. (2012). Tres dimensiones de la crítica arquitectónica. *Revista Diagonal*. Retrieved from <http://www.revistadiagonal.com>
- Clark, R., & Pause, M. (1983). *Arquitectura: temas de composición*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clement, A. (2011). *Brutalism-post-war british architecture*. Wiltshire: Crowood press.
- Coelho, B. (2015). *BRASIL, LA REINVENCIÓN DE LA MODERNIDAD DE CORBUSIER, LÚCIO COSTA, OSCAR NIEMEYER*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Cohen, J.-L. (2006). *Le Corbusier 1887 - 1995. El lirismo de la arquitectura en la era mecánica*. Köln: Taschen.
- Collins, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución (1750-1950)* (1998th ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Curtis, W. (2006). *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Nueva York: Phaidon.
- Dal Co, F., & Tafuri, M. (1978). Arquitectura contemporánea. In *Storia universale dell'architettura*, 11. Madrid: Aguilar.

- Felipe, C. (2015). Le Corbusier entre aviones y mulatas. *Universidad de La Habana*, 280, 140–152.
- Ferrer, J. (2014). La arquitectura de Milton Barragán Dumet. *Arquitecturas Del Sur*, 32(45), 76–89.
- Frampton, K. (2002). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Française, A. (2019). Dictionnaire de l'Académie Française. Retrieved April 4, 2019, from Académie Française website: <https://academie.atilf.fr/9/consulter/brut?page=1>
- Goad, P. (2015). Bringing it all home: Robin Boyd and Australia's Embrace of Brutalism, 1955–71. *Fabrications*, 25(2), 176–213. <https://doi.org/10.1080/10331867.2015.1046412>
- González, A. (1999). La restauración objetiva (método SCCM de restauración monumental). In *Memoria SPAL 1993-1998*. Barcelona: Diputación de Barcelona.
- Hanza, K. (2009). La Estética De Kant: El Arte En El Ámbito De Lo Público. *Revista de Filosofía*, 64, 49–63. <https://doi.org/10.4067/s0718-43602008000100004>
- Holl, S. (2018). *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Johnson, P. (1954). School at Hunstanton, Norfolk :Alison and Peter Smithson, archts. *Architectural Review*, 116, 149–162. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/55879717?accountid=14723%5Cnhttp://cf5pm8sz2l.search.serialssolutions.com/?&genre=article&sid=ProQ:&atitle=School+at+Hunstanton%2C+Norfolk+%3AAlison+and+Peter+Smithson%2C+archts.&title=Architectural+review&issn=&date=195>
- Le Corbusier. (1958). *Vers une architecture*. Paris: Vincent Fréal & Cie.
- Medina, Á. (2004). Historia y estética en arquitectura: el Modernismo o la ausencia de paradigmas. *RA. Revista de Arquitectura*, 6, 55–70.
- Miranda, A. (1999). *Ni robot ni bufón : manual para la crítica de la arquitectura*. Madrid: Catedra.
- Miranda, A., Pina, R., Casqueiro, F., Colmenares, S., & González, N. (2011). La crítica de arquitectura como modelo de investigación. *Jornadas Internacionales Sobre Investigación En Arquitectura y Urbanismo*. Valencia.
- Montaner Martorell, J. M. (2007). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner Martorell, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Orbea, H., Casado, G., & Gritti, A. (2018). *Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura* (H. Orbea, Ed.). Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Philippou, S. (2013). El modernismo radical de Oscar Niemeyer. *Arquitectura y Urbanismo*, XXXIV(2), 5–26.
- Press, C. U. (2018). The Cambridge Dictionary. Retrieved April 4, 2019, from Cambridge University Press website:

<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/brutalism>

Real Academia Española. (2019). Diccionario de la Lengua Española. Retrieved April 4, 2019, from Real Academia Española website: <https://dle.rae.es/?id=6C78hhP>

Ruskin, J. (1997). *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Altafulla.

Saraguro, A. (2019). *Arquitectura Moderna en Ecuador 1940-1960, Karl Kohn*. Universidad de Cuenca.

Smithson, A., & Smithson, P. (1957). The New Brutalism. *Architectural Design*, 27, 113.

Smithson, A., & Smithson, P. (2011). House in Soho. *October*, 136, 11–11. https://doi.org/10.1162/octo_a_00038

Smuts, J. (1927). *Holism and evolution*. Londres: McMillan and CO., Limited.

Solá-Morales, I. (1982). Teorías de la intervención arquitectónica. *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, 155, 13–22.

Uffelen, C. van. (2017). *Massive, expressive, sculptural Brutalism now and then*. Berlin: Braun.

Vargas, C. (2016). *Criterios de restauración, intervención y revitalización del patrimonio industrial. La fábrica de gas de San Paolo en Roma*. Universidad Politécnica de Madrid.

Vidler, A. (2012). *Learning to love brutalism*. 4–9. Journal, Docomomo.

Yturbe, C. (1993). Individualismo metodológico y holismo. In M. Curz (Ed.), *Individuo, modernidad, historia*. Madrid: Tecnos.

Zevi, B. (1980). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidón.

Zumthor, P. (1992). *Pensando la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hemereografía

Adriá, M. (2013). Le Corbusier y la conexión mexicana. X Seminário DOCOMOMO Brasil. *Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75*. Curitiba: DOCOMOMO Brasil.

Banham, R. (1955). The New Brutalism. *Architectural Review*, 118, 354–361.

Casado, G. (2017a). Análisis crítico de la obra arquitectónica de Milton Barragán. *IDA Sevilla*, 1192–1203. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Casado, G. (2017b). Criterios de intervención patrimonial en la obra brutalista de Milton Barragán. *ReUSO*, 97–104. Granada: Universidad de Granada.

- Casado, G. (2018). Propuesta metodológica para el estudio de las obras de arquitectura contemporáneas. *Estudios Sobre Arte Actual*. Retrieved from <http://estudiosobrearteactual.com/tag/guillermo-casado-lopez/>
- Casado, G. (2019a). Intervención patrimonial: la expresividad del material como valor conceptual. In A. de F. G. e I. en el Patrimonio & A. e Industrial. (Eds.), *VI Seminario del Aula G+I_PAI. Imágenes de la industria* (pp. 269–285). Madrid: U.P.M.
- Casado, G. (2019b). Reflexión crítica sobre el brutalismo. *Arquitectura y Urbanismo*, XV(2), 5–20.
- Cañas, G. (1985). Félix Candela, arquitecto: “Me hice famoso siendo contratista.” Retrieved August 1, 2019, from El País website: https://elpais.com/diario/1985/03/28/cultura/480812409_850215.html
- Chávez, N. (2012). Tres dimensiones de la crítica arquitectónica. *Revista Diagonal*. Retrieved from <http://www.revistadiagonal.com>
- Felipe, C. (2015). Le Corbusier entre aviones y mulatas. *Universidad de La Habana*, 280, 140–152.
- Ferrer, J. (2014). La arquitectura de Milton Barragán Dumet. *Arquitecturas Del Sur*, 32(45), 76–89.
- Goad, P. (2015). Bringing it all home: Robin Boyd and Australia’s Embrace of Brutalism, 1955–71. *Fabrications*, 25(2), 176–213. <https://doi.org/10.1080/10331867.2015.1046412>
- Hanza, K. (2009). La Estética De Kant: El Arte En El Ámbito De Lo Público. *Revista de Filosofía*, 64, 49–63. <https://doi.org/10.4067/s0718-43602008000100004>
- Johnson, P. (1954). School at Hunstanton, Norfolk :Alison and Peter Smithson, archts. *Architectural Review*, 116, 149–162. Retrieved from <http://search.proquest.com/docview/55879717?accountid=14723%5Cnhttp://cf5pm8sz2l.search.serialssolutions.com/?&genre=article&sid=ProQ:&atitle=School+at+Hunstanton%2C+Norfolk+%3AAlison+and+Peter+Smithson%2C+archts.&title=Architectural+review&issn=&date=195>
- Medina, Á. (2004). Historia y estética en arquitectura: el Modernismo o la ausencia de paradigmas. *RA. Revista de Arquitectura*, 6, 55–70.
- Miranda, A., Pina, R., Casqueiro, F., Colmenares, S., & González, N. (2011). La crítica de arquitectura como modelo de investigación. *Jornadas Internacionales Sobre Investigación En Arquitectura y Urbanismo*. Valencia.
- Philippou, S. (2013). El modernismo radical de Oscar Niemeyer. *Arquitectura y Urbanismo*, XXXIV(2), 5–26.
- Smithson, A., & Smithson, P. (1957). The New Brutalism. *Architectural Design*, 27, 113.
- Smithson, A., & Smithson, P. (2011). House in Soho. *October*, 136, 11–11. https://doi.org/10.1162/octo_a_00038
- Solá-Morales, I. (1982). Teorías de la intervención arquitectónica. *Quaderns d’arquitectura i Urbanisme*, 155, 13–22.
- Vidler, A. (2012). *Learning to love brutalism*. 4–9. Journal, Docomomo.

ÍNDICE DE IMÁGENES.

Figura 1. Milton Barragán en el Templo de la Patria (1978-1982), Quito. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Reimpresión autorizada.	1
Figura 2. Vista del Centro-Norte de Quito. Quito: Vista Panorámica 2 (fotografía). David Almeida en flickr.com. 2008. Creative Commons. https://flic.kr/p/5xNZ5F	2
Figura 3. Centro Histórico de Quito con el Panecillo al fondo. Sitting at a cafe in Quito, Ecuador (fotografía). Jasmine Nears en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/NpuWhu	2
Figura 4. Vista del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 5. Milton Barragán. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 6. Entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 7. Vista desde la calle Diego de Almagro del edificio CIESPAL (1976-1978) en Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappestein. Sin título (fotografía). Barragán, M. Sin fecha. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 8. Entrevista a Milton Barragán en su oficina. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 9. Croquis de la fachada sur de la Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Sin título (dibujo). Le Corbusier. 1951. © FLC-ADAGP	2
Figura 10. Croquis de la fachada norte de la Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Sin título (dibujo). Le Corbusier. 1951. © FLC-ADAGP	2
Figura 11. Esquemas de la Capilla Ronchamp. Sin título (dibujo). Clark & Pause. Del libro Arquitectura: temas de composición. 1987. Barcelona: Gustavo Gili	2
Figura 12. Holismo en arquitectura (diseño digital). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 13. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com	2
Figura 14. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com	2
Figura 15. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com	2
Figura 16. Entrevista a Milton Barragán en su oficina. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 17. Entrevista a Milton Barragán en su oficina. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 18. Entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 19. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com	2
Figura 20. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com	2
Figura 21. Retrato de Peter Zumthor. Peter Zumthor - portrait 02 (fotografía). Forgemind archimedia en flickr.com. 2014. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/m2pMhA	2
Figura 22. Sin título (fotografía). Madoz, J. Recuperado en chemamadoz.com	2
Figura 23. Genius loci / BE / Flanders (fotografía). Savinova, A. 2016. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://www.anastasiasavinova.com/genius-loci.html	2
Figura 24. Imagen de Buenos Aires. El manisero (fotografía). Autor desconocido. Fuente: Archivo General de la Nación de Argentina. 1920. Creative Commons. Recuperado en https://twitter.com/AGNArgentina/status/637345762138017793/photo/1	2

- Figura 25. Art Nouveau en Buenos Aires. Art Nouveau facade in working class neighborhood of Barracas (fotografía). paula soler-moya en flickr.com. 2006. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Noevo> _____ 2
- Figura 26. El arquitecto Peter Behrens en su escritorio. Architekt Peter Behrens, um 1913 (fotografía). Titzenthaler, W. 1913. Dominio público. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Peter_Behrens%2C_um_1913.jpg _____ 2
- Figura 27. Perspectiva definitiva del proyecto original de la casa Curutchet (1949-1952), Buenos Aires, de Le Corbusier. Sin título (dibujo). Le Corbusier. 1948. © FLC-ADAGP. Recuperado en <http://tecne.com/?p=18085> _____ 2
- Figura 28. Edificio Gustavo Capanema (1936), Río de Janeiro, de Óscar Niemeyer y Le Corbusier. Sin título (fotografía). Jonas de Carvalho en flickr.com. 2012. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/cZkRVG> _____ 2
- Figura 29. Fuente de los Amantes (1969), Atizapán, México, de Luis Barragán. Fuente de los Amantes, by Luis Barragán (fotografía). Esparta Palma en flickr.com. 2008. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/6rMFn7> _____ 2
- Figura 30. Biblioteca UNAM (1950-1956), México, de Juan O’Gorman. Biblioteca Central (fotografía). Carlos Alvz. Cor. en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/7AJtH> _____ 2
- Figura 31. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de São Paulo (1966-1969) de Vilanova Artigas. Sin título (fotografía). Lavignatti, F. para Arte Fora do Museu en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9XrbQG> _____ 2
- Figura 32. Pasarelas del SESC Pompéia (1977-1986) en São Paulo, de Lina Bo Bardi. Sin título (fotografía). Andreia Reis en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/8fCcm2> _____ 2
- Figura 33. Fachada del Banco de Guatemala (1966) en Guatemala, de José Montes Córdova y Raúl Minondo. Banco de Guatemala (fotografía). Phossil en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/i9urrW> _____ 2
- Figura 34. Teatro Politécnico, Escuela Politécnica Nacional (1965-1972), Quito, de Oswaldo de la Torre. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión _____ 2
- Figura 35. Cubierta de la Unité d’Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). marc.desbordes en flickr.com. 2015. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/sA6S2W> _____ 2
- Figura 36. Fachada de la Unité d’Habitation (1947-1952), Marsella, Le Corbusier. Sin título (fotografía). André P. Meyer-Vitali en flickr.com. 2018. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/27vPapy> _____ 2
- Figura 37. Casas La Roche y Jeannerette (1929), París, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Perroud, E. © FLC-ADAGP. 2014. Recuperado en https://www.swissinfo.ch/spa/le-corbusier_del-hormig%C3%B3n-a-las-terrazas-jard%C3%ADn/30487224 _____ 2
- Figura 38. Hunstanton School (1949-1954), Norwich, de Alison y Peter Smithson. Sin título (fotografía). Anna Armstrong en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9rUzii> _____ 2
- Figura 39. Illinois Institute of Technology (1945-1947), Chicago, de Mies Van der Rohe. Perlstein Hall at Illinois Institute of Technology (fotografía). Ravi, J. 2011. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bc/IIT_Perlstein_Hall.jpg/800px-IIT_Perlstein_Hall.jpg _____ 2
- Figura 40. Esquina de fachada Hunstanton School (1949-1954), Norwich, de Alison y Peter Smithson. Mies and the Smithsons (fotografía). Anna Armstrong en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9sdlRV> _____ 2

- Figura 41. Detalle de esquina del Illinois Institute of Technology (1945-1947), Chicago, de Mies Van der Rohe. Mies and the Smithsons (fotografía). Anna Armstrong en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9sdwRV> 2
- Figura 42. Arquitecto Le Corbusier en su despacho (fotografía). Susleriel en flickr.com. 2009. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/5SMFpe> 2
- Figura 43. D Planta baja libre de la Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). marc.desbordes en flickr.com. 2015. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/tfDZDH> 2
- Figura 44. Portada del libro The New Brutalism. Sin título (Diseño con fotografía). Banham, R. 1966. London: Architectural Press 2
- Figura 45. Detalle del Convento de la Tourette (1960), L'Arbresle, de Le Corbusier. couvent-tourette-129-2 (fotografía). Serge Tanet en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/fiJ2Li> 2
- Figura 46. Convento de la Tourette (1960), L'Arbresle, de Le Corbusier. couvent-tourette-136-2 (fotografía). Serge Tanet en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/fiJ2Nz> 2
- Figura 47. Palacio de la Asamblea de Chandigarh (1951-1965), de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Aleksandr Zykov en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/asgkWB> 2
- Figura 48. Casas Jaoul (1954-1956), París, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). seier+seier en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aTZSPn> 2
- Figura 49. Ingreso al Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018 2
- Figura 50. Terraza superior del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018 2
- Figura 51. Instituto del Patrimonio Cultural de España (1967-1990), Madrid, de Fernando Higueras. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019 2
- Figura 52. Geisel Library (1970), San Diego, de Pereira y Asociados. Sin título (fotografía). Maciek Lulko en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Lxbfiw> 2
- Figura 53. Wotruba Church (1974-1976), Viena, del escultor Fritz Wotruba. Sin título (fotografía). st4rbucks en flickr.com. 2008. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/5hKuQE> 2
- Figura 54. Detalle de superficies de la Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). marc.desbordes en flickr.com. 2015. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/sA6tUE> 2
- Figura 55. Unité d'Habitation (1947-1952), Marsella, de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Josep Maria Torra en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/7XhHvh> 2
- Figura 56. Piscina Municipal de Toro (2010), de Vier Arquitectos. Sin título (fotografía). Fernández, H. 2015. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://vier.es/wp-content/uploads/2015/05/06_PISCINA_MUNICIPAL_TORO_.jpg 2
- Figura 57. Cementerio de Igualada (1985-1994), de Enric Miralles y Carme Pinós. Sin título (fotografía). Leon en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9P4iDi> 2
- Figura 58. Cementerio de Igualada (1985-1994), de Enric Miralles y Carme Pinós. Sin título (fotografía). Leon en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9P6Yp3> 2
- Figura 59. Le Corbusier en el Partenón. 1911 (fotografía). Alberto Campo Baeza en flickr.com. 1911. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/dnewJm> 2

- Figura 60. Joseph Beuys. Joseph Beuys - Foto by Erich Puls (fotografía). Puls, E. Año desconocido. Erich Puls | ©. Fotografía de la fotografía original de cea + en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/9KLPJy> 2
- Figura 61. Estructura de dólmenes en Bretaña, Francia. Roche aux Féés (fotografía). marcovdz en flickr.com. 2009. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/73dExx> 2
- Figura 62. Caja Granada (1999-2001), Granada, de Campo Baeza. Sin título (fotografía). Suzuki, H. 2007. Publicada por Alberto Campo Baeza en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/F5aXk> 2
- Figura 63. Casa do Musica (2001-05), Porto, de Rem Koolhaas. Casa da Música, Porto - Portugal (fotografía). Paolo Margari en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aGjARX> 2
- Figura 64. Atalaya del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019 2
- Figura 65. Museo Messner Mountain (2015), Bolzano, de Zaha Hadid. Sin título (fotografía). ::ErWin en flickr.com. 2017. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/Y7MKML> 2
- Figura 66. Fachada de la Central Hidroeléctrica de Proaza (1968), Asturias, de Joaquín Vaquero Palacios. Central Hidroeléctrica de Proaza (fotografía). JR Fernández en flickr.com. 2013. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/iXaTZ3> 2
- Figura 67. Hornos de hierro en Lucainena de las Torres (1900), Almería. Iron ovens near Lucainena, Andalucia. B&W image. (fotografía). Roy Luck en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aK57Bi> 2
- Figura 68. Búnker en la línea de Mannerheim (1939), Istmo de Carelia, Finlandia. Sin título (fotografía). Ninara en flickr.com. 2018. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/2aC9EXS> 2
- Figura 69. Superficie pintada en moldura del edificio Artigas (1970-1972) de Milton Barragán. Sin título (Fotografía). Fuente: Propia. 2019 2
- Figura 70. SESC Pompéia (1977-1986), São Paulo, de Lina Bo Bardi. Sin título (fotografía). Paulisson Miura en wikimedia commons. 2010. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/Lina_Bo_Bardi%2C_SESC_Pomp%C3%A9ia_%285510963094%29.jpg 2
- Figura 71. Autorretrato de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1960. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán. 2
- Figura 72. Milton Barragán (a la derecha) con su hermana y el danés en el jardín de casa de sus padres en Riobamba. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán 2
- Figura 73. Descripción. Ecuador: its ancient and modern history, topography and natural resources, industries and social development (fotografía). Reginald, C. 1910. Publicada por Internet Archive Book Images en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/oeSEGf> 2
- Figura 74. Malecón de Guayaquil, fotografía tomada entre los años 30 y 40. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en <https://www.ecuavisa.com/sites/default/files/fotos/2018/02/22/malecon3.jpg> 2
- Figura 75. Acto solemne en el Colegio Americano de Quito en los años 50. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en <https://www.fcaq.k12.ec/historia/> 2
- Figura 76. Boceto de Gatto Sobral de edificio de la Universidad Central del Ecuador. Sin título (fotografía). Sobral, G. Año desconocido. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2011/12/gilberto-gatto-sobral.html> 2

- Figura 77. Gatto Sobral y el escultor Andrade Moscoso frente al mural de la Universidad Central del Ecuador en Quito. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1954. Recuperado en <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2011/12/gilberto-gatto-sobral.html> _____ 2
- Figura 78. Logo de la Bauhaus. Sin título (fotografía). Schlemmer, O. 1922. Dominio Público. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bauhaus_logo.png _____ 2
- Figura 79. Una calle de Antibes, Francia. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1961. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 80. Autorretrato del pintor Oswaldo Guayasamín. Sin título (fotografía). Guayasamín, O. 1996. Publicada la fotografía por Universidad Técnica Particular de Loja en flickr.com. 2009. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/6iNMCQ> _____ 2
- Figura 81. Ministerio de Relaciones Exteriores (1958), Quito, de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Barragán, M. 1959. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 82. Costa de la Bretaña, Francia. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1960. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 83. Base de timiaterio de arte etrusco, Etruria meridional, 500 a.C. Sin título (escultura). Fotografía de sailko en wikimedia.org. 2012. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Arte_etrusca%2C_base_di_thymiaterion%2C_eturia_meridionale%2C_500_ac_ca..JPG _____ 2
- Figura 84. Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Ronchamp (fotografía). Mauricio Pizard en flickr.com. 2010. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/aa8Fdm> _____ 2
- Figura 85. Milton Barragán (a la derecha) y un colega de Paraguay frente al Coliseo de Roma. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 86. Milton Barragán (a la izquierda) y un colega de Paraguay en Venecia. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 87. Milton Barragán (a la izquierda) junto al ex-presidente de Ecuador, Rodrigo Borja, durante un mitin de Izquierda Democrática. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1978. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 88. Fotografía de la Sesión inaugural de Constitución del Colegio de Arquitectos del Ecuador en 1962, en la que constan Milton Barragán (izquierda) y otros arquitectos fundadores. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1962. Sin derechos de autor conocidos. Recuperado en https://www.elcomercio.com/files/article_main/uploads/2014/05/27/538480a89441d.jpg _____ 2
- Figura 89. Figura sentada de la cultura Tolita-Tumaco de Ecuador (escultura). Entre el siglo I a. C. y el siglo I d. C. ecuador - seated figure (fotografía). Xuan Che en flickr.com. 2005. Creative Commons. Recuperado en <https://flic.kr/p/8EzQD> _____ 2
- Figura 90. Milton Barragán en su taller de escultura. Sin título (fotografía). Autor y año desconocidos. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán _____ 2
- Figura 91. Escultura en acero (1977), de Milton Barragán. El juicio de París (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/el-juicio-de-paris-no1-acero-y-suelda-1977-40-x-40-x-12-cm_alta/ _____ 2
- Figura 92. Escultura en madera (1999), de Milton Barragán. Entrabe (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/entrabe-madera-1999-30-x-50-x-80-cm_alta/ _____ 2
- Figura 93. Escultura en acero (2006), de Milton Barragán. Scherzo III, Saltamontes (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/scherzo-iii-saltamontes-acero-y-suelda-2006-100-x-30-x-66-cm_alta/ _____ 2

Figura 94. Capilla Ronchamp (1950-1955), de Le Corbusier. Sin título (fotografía). Marie-Louise Ferraro en flickr.com. 2011. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/anEg4K	2
Figura 95. Carta estereográfica de Quito. Diagrama solar de Ecuador, 0º (diseño digital). Fuente: Propia	2
Figura 96. Fachada del edificio Artigas (1970-1972), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Barragán, M. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/ed-artigas-1974-plaza-artigas-quito_alta/	2
Figura 97. Textura de hormigón visto del Templo de la Patria (1978-1982), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 98. Textura de ladrillo del Templo de la Patria (1978-1982), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2019. Autorizada su reimpresión	2
Figura 99. Milton Barragán apoyado en la escultura "Centauro y su crío". Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1973. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 100. Escultura en acero (2007), de Milton Barragán. Andante I (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/andante-i-acero-y-suelda-2007-80-x-50-x-84-cm_alta/	2
Figura 101. Vigas del Templo de la Patria (1978-1982), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 102. Milton Barragán en el Templo de la Dolorosa (1966-1978). Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 103. Vista lateral de la atalaya del Templo de la Patria (1978-1982). Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 104. Sección de la Casa Angosta (1962), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 105. Perspectiva de las Terrazas Lepoutre (1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 106. Apartamentos Pichincha I. Sin título (fotografía). Bicubik. 2018. Autorizada su reimpresión. Del libro Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura. 2018. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito	2
Figura 107. Perspectiva del edificio Atrium (1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 108. Edificio Barranco (1992), de Milton Barragán. Sin título (fotografía). Bicubik. 2018. Autorizada su reimpresión. Del libro Milton Barragán Dumet. 60 años de arquitectura. 2018. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio del Distrito Metropolitano de Quito	2
Figura 109. Perspectiva del Banco Holandés (1967-1968), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 110. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 111. Ubicación en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano A01: Planta General Emplazamiento, Ubicación (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 112. Perspectiva del Templo de la Dolorosa con la montaña del Pichincha al fondo (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán.	2

Figura 113. Virgen de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Parroquia La Dolorosa de Quito en Facebook.com. Año desconocido. Recuperado en https://www.facebook.com/ParroquiaLaDolorosaQuito/photos/a.337061559710176/1634617789954540/?type=1&theater	2
Figura 114. Rucu Pichincha, Quito. Rucu Pichincha (fotografía). David Junyent en flickr.com. 2017 Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/UhqL2P	2
Figura 115. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 116. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 117. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 118. Capilla Lomas de Cuernavaca (1958), de Félix Candela. Sin título (fotografía). Autor desconocido. 1959. Subida por Gallery 400 en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/EgSKXo	2
Figura 119. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 120. Fachada Norte en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A08: Fachada Norte, Fachada Sur, Detalles (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 121. Fachada Oeste en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A09: Fachada Oeste, Fachada Este (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 122. Fachada Sur en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A08: Fachada Norte, Fachada Sur, Detalles (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 123. Fachada Este en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A09: Fachada Oeste, Fachada Este (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 124. Emplazamiento y ubicación en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A01: Planta General Emplazamiento, Ubicación (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 125. Planta del subsuelo de la cripta en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A03: La Cripta, Capilla Funeraria (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 126. Planta baja, con baptisterio y sacristía, en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A04: La Nave, Baptisterio y Sacristía (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 127. Sección en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A05: Planta del Coro, Cortes, el Campanario (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 128. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2

Figura 129. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 130. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Dolorosa el 12 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 131. Plano de las terrazas exteriores de acceso en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A02: Planta del Atrio, Detalle de Terrazas y Escaleras (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 132. Detalles de las terrazas en el proyecto original del Templo de la Dolorosa (1970-1978), Quito, de Milton Barragán. Plano A10: Detalles Terrazas (dibujo). Barragán, M. 1967. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 133. Templo de la Dolorosa desde la avenida América. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 134. El autor (izquierda) y Milton Barragán (derecha) en la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 135. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 136. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 137. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 138. Fotograma de la entrevista en el Templo de la Dolorosa el 3 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 139. Detalle de superficie del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 140. Detalle de la Torre Norte. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 141. Detalle de superficie del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 142. Detalle de superficie del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 143. Torre Norte del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 144. Torre Sur del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 145. Vista hacia la ciudad desde el Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 146. Sala de oficios del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 147. Interior de la Torre Sur del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 148. Escaleras de la Torre Norte del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 149. Criptas del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 150. Vista del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 151. Sala de oficios hacia el ingreso principal del Templo de la Dolorosa. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 152. . Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 153. Ubicación del edificio Artigas (1970-1972, de Milton Barragán. Extraído del Plano A12: Elevación Este, Implantación (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2

Figura 154. Perspectiva del proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 155. Foto del Dr. Plutarco Naranjo. Sin título (fotografía). Archivo personal del Dr. Plutarco Naranjo. Imagen obtenida de la portada del Libro en homenaje al Dr. Plutarco Naranjo Vargas, 2011. Quito: Academia de Medicina Ecuatoriana. Publicación bajo Creative Commons	2
Figura 156. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 157. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 158. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 159. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 160. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio Artigas el 15 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 161. Planta baja en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 2: Planta Baja (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 162. Planta tipo en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 5: 3º, 4º, 5º y 6º Plantas Altas (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 163. Fachada Oeste en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 10: Elevación Oeste (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 164. Detalles de la fachada escultórica Oeste en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 15: Detalle Constructivo de Hormigón Expuesto en Fachada 1º Piso (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 165. Detalle de las terrazas superiores en el proyecto original del edificio Artigas (1970-1972), Quito, de Milton Barragán. Plano 13: Detalles Pavimentos y Jardines Exteriores (dibujo). Barragán, M. 1969. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 166. Fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 167. Entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 168. Entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 169. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 170. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 171. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 172. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio Artigas el 15 de mayo de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 173. Fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2

Figura 174. De izquierda a derecha, edificio Artigas, Banco de Guayaquil y edificio Artigas 100, los tres edificios con un cilindro truncado. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 175. Fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 176. Fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 177. Detalle de la fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 178. Detalle de elemento de la fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 179. Detalle de elemento de la fachada principal del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 180. Escalera del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 181. Textura de hormigón del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 182. Detalle de escalera del edificio Artigas. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 183. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 184. Sección ambientada en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 185. Perspectiva exterior del proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán.	2
Figura 186. Ovidio Wappestein. Sin título (fotografía). Velastegui, B. 2011. Creative Commons. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Ovidio_Wappenstein.jpg	2
Figura 187. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 188. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 189. Torre Velasca (1956-1958), Milán, de B.B.P.R. Torre Velasca (fotografía). André P. Meyer-Vitali en flickr.com. 2016. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/22GSzhU	2
Figura 190. Biblioteca Nacional (1962-1992), Buenos Aires, De Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga. Biblioteca Nacional (fotografía). Sean McKeever en flickr.com. 2012. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/dW6cBy	2
Figura 191. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 192. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 193. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2

Figura 194. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el edificio CIESPAL el 28 de noviembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 195. Planta del nivel de acceso en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Plano A5: Plantas Niveles +0.00 y +1.65, Acceso (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 196. Planta de la torre en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Plano A8: Plantas Alta Niveles +20.64, Aulas (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 197. Planta del auditorio en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Plano A3: Planta Nivel -4.00, Auditorio y Cafetería -2.52 (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 198. Alzado Este en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Plano A12: Fachada Este (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 199. Sección por la torre en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Plano A9: Corte A-A (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 200. Planta del jardín bajo la pasarela de acceso en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Extraído del Plano 13: Jardín Hall Interior, Corte A-A, Jardín Cafetería, Detalles Gradass, Corte B-B (dibujo) del proyecto de diseño interior. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1977. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 201. Detalle de pavimento en terraza bajo la torre en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Extraído del Plano A6: Cubiertas y Terrazas Niveles +4.00, +5.70, +24.06 (dibujo) del proyecto arquitectónico. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1972. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 202. Detalle del mural del auditorio en el proyecto original del edificio CIESPAL (1976-1978), Quito, de Milton Barragán y Ovidio Wappeststein. Extraído del Plano 8: Murales Auditorio (dibujo) del proyecto de diseño interior. Barragán, M. y Wappeststein, O. 1977. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 203. Edificio CIESPAL desde la calle Diego de Almagro. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 204. Entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 205. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 206. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 207. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 208. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el edificio CIESPAL el 10 de abril de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 209. Terrazas superiores del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 210. Edificio CIESPAL desde la calle Diego de Almagro. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 211. Cubierta del auditorio y torre del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 212. Detalle inferior de la torre del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 213. Detalle lateral de la torre del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2

Figura 214. Pasarela de acceso y jardín inferior del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 215. Acceso principal a través de pasarela del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 216. Detalle de la pasarela del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 217. Jardín inferior del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 218. Detalle de escultura en hormigón en el jardín inferior del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 219. Escenario exterior del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 220. Bancos de las terrazas superiores del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 221. Detalle de barandilla en hormigón en las terrazas superiores del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 222. Cubrición de madera en el lucernario del hall del auditorio del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 223. Detalle de relieve en hormigón del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 224. Textura de hormigón visto de la base de la torre del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 225. Vista desde la calle Diego de Almagro del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 226. Fotografía de la pasarela del Whitney Museum Art (1963-1966), Nueva York, de Marcel Breuer. Whitney Museum, Marcel Breuer, New York, NY (lower lobby and canopy) (fotografía). Stoller, E. 1966. Extraída del libro Whitney Museum of American Art, Princeton Architectural Press, Building Blocks series, New York, 2000	2
Figura 227. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 228. Templo de la Patria y Quito al fondo. Sin título (fotografía). Barragán, M. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 229. Sección ambientada del proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán.	2
Figura 230. Cuadro de Simón Bolívar (entre 1823 y 1825), de José Gil de Castro. Retrato de Simón Bolívar (fotografía). Giannoni, D. Año desconocido. Dominio Público. Recuperado en http://www.archi.pe/index.php/foto/index/3186	2
Figura 231. Atahualpa y Pizarro. Sin título (dibujo) Ayala, G. 1532. Dominio público. Recuperado de http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/05conquista/entrevista.html	2
Figura 232. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 233 Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 234 Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 235. Emplazamiento en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 1: Implantación General (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2

Figura 236. Sección transversal en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 5: Corte F-F' y Corte C-C', Elevación Lateral Derecha (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 237. Sección transversal en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 4: Corte A-A' y Corte B-B' (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 238. Alzado Sur en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 6: Corte E-E' y Corte D-D', Elevación Lateral Izquierda (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 239. Alzado Este en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 7: Elevación Frontal (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 240. Planta inferior de la zona de exposiciones en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 2: Planta Subsuelo Niveles: +32.00, +32.50, +33.98, 33.38, Auditorio Emplazamiento (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 241. Planta de los jardines superiores en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 19: Planta Subsuelo Niveles: +32.00, +32.50, +33.98, 33.38, Auditorio Emplazamiento (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 242. Planos de la atalaya en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Plano 8: Detalle Atalaya (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 243. Diseño del mural del panel exterior en el proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Extraído del Plano 18: Detalle del Mural (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán	2
Figura 244. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 245. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 246. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en su estudio del Barranco sobre el Templo de la Patria el 13 de diciembre de 2016. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 247. Acceso al Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 248. Entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. De izquierda a derecha, Xavier Bonilla, Milton Barragán, el autor y Juan Carlos Villagómez. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 249. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 250. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 251. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 252. Fotograma de la entrevista a Milton Barragán en el Templo de la Patria el 5 de junio de 2018. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2018	2
Figura 253. Viga del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 254. Acceso al Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2

Figura 255. Atalaya e ingreso al Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 256. Atalaya del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 257. Atalaya y vigas del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 258. Vigas y panel con mural del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 259. Detalle del encuentro del hormigón con la montaña en el Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 260. Vigas y muro de contención del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 261. Vigas en el jardín superior del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 262. Graderío del auditorio exterior del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 263. Revestimiento de madera del auditorio exterior del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 264. Textura del hormigón de las vigas del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 265. Atalaya y viga del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 266. Quito y viga del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 267. Atalaya del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 268. Textura de hormigón visto del Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2016	2
Figura 269. Detalle de unión de piedras, Sacsahuaman, Cuzco, Perú. Sin título (fotografía). Håkan Svensson en wikipedia.com. 2002. Creative Commons. Recuperada en https://sv.m.wikipedia.org/wiki/Fil:Sacsahuaman_masonry4.jpg	2
Figura 270. Patio de la acequia, el Generalife, Granada. Sin título (fotografía). Paul M.R. Maeyaert en wikimedia.com. 2002. Creative Commons. Recuperada en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Granada_PM_091052_E.jpg	2
Figura 271. Escultura en madera (1995), de Milton Barragán. Máquina del tiempo (escultura). Barragán, M. Fotografía del archivo personal de Milton Barragán. Año desconocido. Autorizada su reimpresión. Recuperado en http://miltonbarragan.com/maquina-del-tiempo-madera-1995-50-x-130-x-158-cm_alta/	2
Figura 272. Pintura tradicional china. Hombre en un puente (dibujo). Yi, R. 1889. Dominio Público. Fuente: Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Recuperada en https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/49462/103453/main-image	2
Figura 273. Peine de los vientos (escultura). Chillida, E. 1977. San Sebastián, España. Fotografía de Lanpernas en flickr.com. Creative Commons. Recuperado en https://flic.kr/p/aJXPZ	2
Figura 274. Bajo la pasarela del edificio CIESPAL. Sin título (fotografía). Bonilla, X. 2018. Autorizada su reimpresión	2
Figura 275. Templo de la Patria. Sin título (fotografía). Fuente: Propia. 2019	2
Figura 276. Fachada Este ambientada del proyecto original del Templo de la Patria (1978-1982), Quito, de Milton Barragán. Sin título (dibujo). Barragán, M. 1976. Autorizada su reimpresión. Archivo personal de Milton Barragán.	2

Esta obra se terminó en septiembre de 2019.

